3. 69
искусство
КИНО

Т. Дегтярева (Галя) и Ю. Назаров (Костя) в фильме «Встречи на рассвете». Статью о фильме см. на стр. 58—62.

искусство
КИНО

Ежемесячный журнал

Орган Комитета
по кинематографии
при Совете Министров СССР
и
Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

К 50-летию Ленинского декрета о кино

Вопросы теории

Новые фильмы

Среди актеров

Детям до шестнадцати

Телевидение

Рассказы кинематографистов

Библиография

За рубежом

Сценарии

Обложка **А. А. Семенова**

Художественный редактор
Л. И. Гориловская

Технический редактор
Р. М. Гродская

Корректор
С. Л. Ярошевская

Рукописи не возвращаются

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

На 1-й и 4-й страницах обложки — кадры из фильма «Серенада» (сценарий Р. Габриадзе, К. Хотивари по рассказу М. Зощенко, режиссер К. Хотивари, Тбилисская студия телевидения). В главных ролях Лали Хабазишвили и Рабаз Георгобиани.

искусство
КИНО

Iskusstvo Kino

Cinema Art

Адрес редакции: Москва А-319, ул. Усиевича, 9
Тел. 151-02-72

А03214. Подписано к печати 19/II 1969 г.
Формат бумаги 70×90$^{1}/_{16}$. Печатных листов 12 (условных листов 14)
Тираж 35 170 экз. Заказ 3025
Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, д. 105

«...Яркими успехами в освоении космического пространства и замечательными трудовыми победами на земле встречает советский народ приближение великой годовщины — столетия со дня рождения В. И. Ленина. Можно с уверенностью сказать, что славные дела советских людей будут еще более умножены в течение предстоящего года и ознаменуют собой новый важный этап строительства коммунистического общества в нашей стране. Победы в мирном созидательном труде, достижения в развитии науки, успехи в борьбе нашей партии и Советского государства на международной арене за дело прочного мира и социализма — вот лучший способ отметить юбилей великого Ленина».

(Из речи товарища Л. И. Брежнева на митинге в Кремлевском Дворце съездов в честь советских космонавтов 22 января 1969 года)

У истоков советского кино

К 50-летию Ленинского декрета о кино

В. Листов

Обращаясь к календарю нынешнего года, мы находим в нем примечательную юбилейную дату — пятидесятилетие знаменитого Ленинского декрета о кинематографе. Полвека для такого молодого искусства, как кино, можно считать даже не периодом, а целой эрой. Здесь поистине неисчерпаемый повод для раздумий.

Однако ж интерес наш к начальным годам советского кино отнюдь не отмечен печатью юбилейной парадности. Ведь произошло огромной важности событие — впервые в истории государство взяло на себя ответственность за судьбы самого важного из всех искусств в масштабах целой страны, впервые вся киноиндустрия стала достоянием трудящихся. И совершенно прав профессор Н. А. Лебедев, когда зовет изучать документы первых месяцев и лет Советской власти, посвященные кинематографу*,— они составляют для нас непреходящую ценность.

Усилиями советских исследователей за последнее время в этом направлении сделано немало. Расширился круг известных нам источников, свидетельствующих о большой партийно-государственной работе В. И. Ленина в области кино**, опубликованы многочисленные документы и мемуары об «утре Советов», о буднях молодого советского экрана.

И все-таки здесь еще масса «белых пятен». Обращаясь к нашей ранней истории, киноведы чаще всего берут с полок книгу Вениамина Вишневского, изданную четверть века тому назад*,— самый систематический труд по интересующим нас сюжетам. Но факты и даты, собранные Вишневским, это только остов, только скелет, по которому трудно судить о жизни такого сложного организма, каким является кинематограф. Кроме того, очень полезная книга Вишневского мало удовлетворяет современным научным требованиям — ни один факт в ней не документирован, отсутствуют ссылки на источники. Так что многое у Вишневского приходится просто принимать на веру...

Медленно, очень медленно раскрываются отношения рабоче-крестьянской республики Советов и кинематографа. Пограничная область, лежащая между историей кино и историей государства и права, еще ждет своих исследователей.

Особенно мало известно о коротком, но очень важном периоде от Октября до Ленинского декрета, подписанного в августе 1919 года. Этим 22 месяцам мы и посвящаем нашу публикацию. Ее задача — хотя бы частично документировать наши представления о первых шагах Советской власти в области кино.

1

Когда государство впервые ограничило стихию капиталистического кинематографа? Какой государственный акт считать началом советского законодательства о кино?

* Н. Лебедев. Боевые двадцатые годы.— «Искусство кино», 1968, № 12, стр. 86.

** Самое важное из всех искусств. Ленин о кино. М., «Искусство», 1963; А. Гак. Поиски новых документов.— В кн.: «Из истории кино». Выпуск седьмой. М., 1968, стр. 5—20.

* В. Вишневский. 25 лет советского кино в хронологических датах. М., Госкиноиздат, 1945.

Даже на эти, казалось бы, самые простые вопросы пока еще нельзя ответить окончательно. В. Вишневский, а вслед за ним и многие другие киноведы называют первым известное постановление Моссовета о введении рабочего контроля на кинопредприятиях от 4 марта 1918 года*. Однако «первородство» этого важного документа не подтверждается. Есть безусловное свидетельство того, что существует более ранний советский акт о кинематографе, имеющий к тому же общегосударственное, а не только московское значение.

Этот документ связан с тем, что в первые же дни и недели после Октября многие местные Советы начали реквизицию электротеатров, то есть изъятие их у владельцев за определенную плату. Прецедентом послужил здесь такой типичный случай.

В декабре 1917 или в первых числах января 1918 года Совет рабочих и солдатских депутатов города Петропавловска Акмолинской области реквизировал кинематограф, принадлежавший некоему Назарову. Владелец, не согласный с решением местного Совета, обратился с жалобой в Петроград, в Народный комиссариат внутренних дел, во главе которого стоял тогда известный большевик Г. И. Петровский. Конфликт между Петропавловским Советом и Назаровым разбирался отделом местного управления Комиссариата и был решен в пользу Совета.

Но поскольку вопрос имел безусловно общегосударственное значение, Наркомат внутренних дел опубликовал 18 января 1918 года следующее разъяснение:

«[1.] Советам Рабочих и Солдатских Депутатов предоставлено право реквизиции в общественную пользу кинематографов, а равно и инвентаря при них, а также [право] эксплуатации таковых;

[2.] при пользовании рекизированными предприятиями [вознаграждение] выдается владельцам только в том случае, если при эксплуатации реквизированного предприятия [они] участвуют в управлении делом своим личным трудом»*.

Таким образом, почин местных Советов был поддержан; их право на реквизицию кинематографов подтверждалось. Весной 1918 года в распоряжение Советов перешли многие электротеатры в Екатеринбурге, Воронеже, Костроме, Семипалатинске, Бийске, Ново-Николаевске, Тюмени, Перми, Сарапуле, Кустанае, Петропавловске, Елабуге и других городах**. Государство еще не овладело кинопроизводством, но уже прочно контролировало часть проката. Важнейший шаг к созданию советского кинематографа был сделан.

В разъяснении Наркомата внутренних дел очень интересен и второй пункт — об отношениях с предпринимателями. Он как бы возвращает нас в сложный, противоречивый восемнадцатый год, к временам, когда в стране не только специалистов, но и просто грамотных людей было мало. Вот почему, реквизируя кинемато-

---

* Все даты до 1 февраля 1918 года приводятся по старому стилю, остальные — по новому.

* «Вестник отдела местного управления Комиссариата Внутренних дел», 1918, № 3, 18 января, стр. 1.

** «Мир экрана», 1918, № 1, 6 апреля, стр. 13.

граф, Советская власть не обязательно отказывается от услуг владельца. Кроме денег, которые причитались ему за реквизицию, предприниматель мог получать вознаграждение как служащий, если оставался в своем кинотеатре, скажем, администратором.

Так приходилось поступать не только в кинопрокате, но и в других отраслях хозяйства.

Именно весной восемнадцатого года В. И. Ленин прямо говорил об этом, полемизируя с «левыми» коммунистами: «Если они скажут: ведь вы тут предлагаете вводить к нам капиталистов, как руководителей, в число рабочих руководителей.— Да, они вводятся потому, что в деле практики организации у них есть знания, каких у нас нет. Сознательный рабочий никогда не побоится такого руководителя, потому что он знает, что Советская власть — его власть... потому что он знает, что хочет научиться практике организации»*.

Молодое советское кино шло теми же путями, что и другие предприятия возрождающегося на новых началах хозяйства.

2

Еще далеко было до национализации кинематографа, еще удерживали свои позиции разные крупные и мелкие хозяйчики, а новая власть уже заботилась о самом важном, о самом, если так можно выразиться, привилегированном зрителе.

Речь идет о детях.

Перед нами — старая, выцветшая газета «Известия Москвы и Московской области»... Почтенный предок современных «Московской правды» и «Ленинского знамени». В номере от 14 (1) февраля 1918 года помещена пространная статья «Кинематограф и дети» — настоящий обвинительный акт против дельцов, которые поставляют на экраны ленты, растлевающие молодое поколение: порнографический фильм «Тайны гарема», апология жестокости «Ужасная месть» идут во всех электротеатрах, и все это свободно смотрят дети.

«Кинематографическая секция Художественно-Просветительного отдела Московского Совета,— говорится в статье,— обратилась к представителям власти с предложением издать обязательное постановление, регламентирующее порядок предварительного просмотра лент. Секция берет на себя труд просмотра и оценки всех находящихся в обращении, вновь выпускаемых на рынок и поступающих из других городов лент. Демонстрации всех неодобренных Секцией лент должны быть воспрещены».

Начиная оздоровление репертуара, Моссовет с первых же шагов искал союзников среди общественности. Кинематографическая комиссия обратилась ко всем родительским и учительским организациям с письмом, в котором говорилось: «Кинематографическая комиссия при Художественно-Просветительном отделе Моссовета Рабочих и Солдатских Депутатов, приступив к работе по просмотру кинематографических картин, поступающих в электротеатры

---

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 36, стр. 262.

28 мая 1918 года. Совещание деятелей кинематографии в Москинокомитете по вопросу об урегулировании проката. В центре — председатель совещания А. В. Луначарский

А. В. Луначарский и заведующий фотокиноотделом Наркомпроса Д. И. Лещенко у здания ВФКО в М. Гнездниковском переулке. [1918]

для демонстрации, предлагает Вам делегировать одного представителя в ее состав для сотрудничества в ее работах по общественному контролю над лентами и деятельностью электротеатров... О деталях работы можно навести справки в Секретариате Комиссии — Тверская, Леонтьевский пер., д. 19, комн. 13»*.

Всем известно, что в голодное время «военного коммунизма» самые лучшие пайки доставались детям. То же самое происходило и с «пищей духовной». Для маленьких граждан Республики Советов устраивались специальные киносеансы, на которых шли лучшие фильмы тех дней. Только в Москве за второе полугодие 1918 года такие сеансы посетили 112 035 детей**.

Для тысяч мальчишек и девчонок первым в жизни кинозрелищем стали просмотры в киновагонах агитпоездов ВЦИК в 1918—1920 годах. Политкомиссар поезда имени В. И. Ленина так описывал в своем отчете эти сеансы:

«Больше всего радовались дети кинематографу. Вагон, вмещающий около 200 ребят, всегда бывал переполнен. Шумной, щебечущей стаей врывались дети. Вскакивали на скамейки с криком, говором, толкотней, занимали места. Долго сновали по вагону, нетерпеливо подгоняли механика:

— Чего, дядя, стоишь. Подгоняй машину-то.

* «Известия Советов рабочих, солдатских и крестьянских депутатов гор. Москвы и Московской области», 1918, № 24 (272), 14(1) февраля.

** Журнал «Народное просвещение», 1919, № 30, 12 апреля, стр. 17.

Громко, гудя, как пчелы, все разом читали объяснительный текст картины... В городах и местечках — всюду, где останавливался поезд, первой бывала она, эта молодая Россия. Гонцы и глашатаи, трубили они по всему городу о поезде, где показывают кино»*.

С января по март 1919 года в поезде имени В. И. Ленина побывало 22 800 юных зрителей...**

Еще ждет исследования интереснейшая тема «Революция, кинематограф, дети», тема, которая, может быть, особенно ярко объяснит высокий гуманизм раннего советского кинематографа.

3

Но вернемся снова к первым месяцам восемнадцатого года, к миру «взрослого» экрана. То было время, которое В. И. Ленин характеризовал как красногвардейскую атаку на капитал. Однако ж к кинопредприятиям Советская власть относилась с осторожностью, не спешила их национализировать. Не было средств, не было специалистов для того, чтобы сразу взять кинематограф в твердые государственные руки. Еще далеко не сломлен был и саботаж предпринимателей. Михаил Кольцов, один из тех, кто стоял у колыбели советского кино, оставил весьма красочную картину взаимоотношений между хозяевами дореволюционного кино и первыми советскими киноучреждениями:

* Центральный государственный архив Октябрьской революции (ЦГАОР), ф. 1252, оп. 1, д. 101, л. 9.

** Там же, д. 102, л. 4.

«Подъезжали на лихачах, на смешных высоких автомобилях московские киномагнаты, короли целлулоидной ленты... месье Тиман, господин Френкель и господа Дранковы. Приезжали, чтобы с улыбкой выслушать приказы Советской власти, ее планы кинематографа для народных масс. Выслушать, и в ответ нагло, насмешливо отвергнуть их или, снисходительно признав, спокойно просаботировать»*.

Сломить саботаж, а вместе с тем не дезорганизовать производство на кинофабриках — это была трудная задача, требовавшая точных, строго рассчитанных усилий. Один из тогдашних советских руководителей кинематографа М. Л. Кресин рисует обстановку так: «Мы стали созывать совещания по вопросам кинематографии. Любопытно, что когда возникал вопрос о национализации кинематографии, то немедленной национализации требовали незадачливые кинодельцы, не имевшие никакого кредита у владельцев частных кинофабрик; меньшевики же, поддерживавшие крупных предпринимателей, требовали отсрочки национализации»**.

Здесь отчетливо выражена позиция Советской власти в вопросе о национализации кинопромышленности в 1917—1918 годах. С одной стороны, не следовало поддаваться искушению «левых», «сверхреволюционных» набегов на капитал, с другой — надо было всячески ограничивать и контролировать крупных предпринимателей.

В киномире и около него было в то время более чем достаточно проходимцев и темных дельцов, стремившихся во что бы то ни стало сорвать все советские мероприятия, посеять провокационные слухи, сбить с толку и кинематографистов и зрителей. Например, 17 января 1918 года бульварная газетка «Московский листок» напечатала буквально следующее: «Великий немой кричит: «Караул!» Он не ускользнул от внимания народных комиссаров. Готовится декрет о национализации кинематографов. Не сегодня завтра он будет опубликован. По этому декрету все электротеатры будут объявлены собственностью народа. Национализировать кинематографические театры так же нелепо, как ...ну хотя бы колбасные лавки. Электрический театр — всего-навсего лавочка... Народные комиссары того и гляди сломят голову на каком-то глупейшем кинематографе».

В феврале 1918 года ложный, преждевременный шаг был сделан «пятеркой» — московскими кинематографистами В. Ахрамовичем-Ашмариным, В. Гардиным, М. Шнейдером, И. Дворецким и В. Ильиным, выступившими с «приказом-манифестом», призывающим к самочинной, явочным порядком, национализации кинопредприятий. Это усиливало анархию и было на руку мелким, незадачливым кинодельцам.

Реальной мерой, с помощью которой государство могло в какой-то степени регулировать стихию кинематографической торговли и промышленности, стало введение рабо-

---

* М. Кольцов. Правила игры.— «Правда», 1935, № 11, 11 января.

** М. Л. Кресин. Воспоминания старого киноработника.— В кн.: «Из истории кино», т. 1. М., 1958, стр. 94—95.

чего контроля в ателье, прокатных конторах, кинотеатрах. 4 марта 1918 года обязательное постановление «О контроле в кинопредприятиях» принял президиум Московского Совета. Это постановление опровергало вздорные слухи о немедленном захвате фабрик, лабораторий, складов и электротеатров, «что может в корне разрушить кинематографическую промышленность и увеличить кадры безработных». На предприятиях вводился рабочий контроль, владельцы обязывались не сворачивать дел, хозяева кинотеатров должны были платить государству 5 процентов со сборов*.

Две недели спустя, 20 марта, в «Известиях Москвы и Московской области» появилось сообщение о том, что при Моссовете учрежден кинематографический отдел, призванный осуществлять рабочий контроль на предприятиях, организовать самостоятельное творчество и пропагандировать идеи научного кинематографа. Несколькими неделями позже был создан кинокомитет при Петроградском Совете.

4

Как уже было сказано, преждевременное, анархическое выступление «кинопятерки» вызвало понятное смятение в киноателье, прокатных конторах, электротеатрах. Оно посеяло настроение неуверенности. Муссировались вздорные слухи, делегация союза работников художественной кинематографии добивалась приема в Наркомпросе — одним словом, требовалось авторитетное разъяснение.

Таким разъяснением стало выступление народного комиссара просвещения А. В. Луначарского в литературно-художественной прессе. В его интервью, в частности, говорилось:

«Кинематографическое дело в России сейчас является одним из самых живых и крепко поставленных дел.

Советская власть и не предполагала национализации всего кинематографического дела в России... Национализирован только один Скобелевский комитет*, в котором предполагается строить в самом широком масштабе государственное производство кинематографических фильмов...

Мы должны поставить свое дело много шире и выше частных предприятий, так как для этого мы будем иметь больше средств.

Мы имеем очень большой кредит от казны. Обладаем одним из лучших ателье. К нам изъявили согласие пойти лучшие артисты государственных театров и опытнейшие техники кинематографического дела.

При таких ресурсах нам было бы грешно не поставить своего дела

* Полный текст этого постановления см.: «Известия Советов рабочих, солдатских и крестьянских депутатов гор. Москвы и Московской области», 1918, № 40 (288), 6 марта. В той же газете от 10 марта 1918 года опубликовано обращение кинематографической комиссии при Моссовете, объявляющее порядок исполнения постановления от 4 марта.

* Киноателье Скобелевского просветительного комитета были национализированы в марте — апреле 1918 года. Они стали производственной базой первых государственных кинопредприятий, основной продукцией которых в 1918—1919 годах была хроника.— *В. Л.*

много шире и выше частных предприятий.

Мы допустим совершенно свободно конкуренцию с нами частных производств фильм и прокатных контор... Единственное, что мы сделаем для большого успеха и большого распространения наших фильм — это, когда наладится наше кинопроизводство, мы в каждом городе национализируем по одному кинотеатру для постановки там своих фильм и, может быть, обяжем владельцев театров в известный день недели ставить наши фильмы.

Хотя, мне кажется, к последнему вряд ли придется прибегать, так как интерес и качество наших фильм побудят владельцев кинематографов совершенно добровольно пользоваться ими.

Сейчас нами скуплена вся имевшаяся на русском рынке американская фильма. За полмиллиона рублей нами приобретено 55 тысяч метров негативной фильмы и 300 тысяч метров позитивной.

Этим мы не причиняем никакого вреда частным предприятиям, так как все солидные предприятия имеют свои довольно порядочные запасы фильмы...

Очень скоро мы приступим к собственному производству фильмы и организуем большую фабрику кинематографических лент. Ибо смешно стране, в которой так широко поставлено кинематографическое дело, пользоваться заграничными материалами и не иметь своего собственного производства, тем более что все необходимое сырье в России имеется.

Таким образом, так напугавшая всех частных предпринимателей национализация оказывается не такой страшной.

Все наши мероприятия в этой области поведут только к еще большему развитию кинематографического дела в России...»*

Это выступление А. В. Луначарского — весьма типичный документ времени. Оно относится к моменту весенней мирной передышки 1918 года, когда миролюбивая внешняя политика Коммунистической партии и Советского правительства обеспечила выход России из войны. Открывалась перспектива планомерного социалистического преобразования всех отраслей хозяйства, основанного на развитии государственных и кооперативных предприятий, на постепенном вытеснении капиталистического уклада из всех отраслей производства и торговли. На смену методам прямой и быстрой экспроприации экспроприаторов шли методы всенародного учета и контроля, повышения производительности труда, организации соревнования, развития советской демократии.

Именно так ставил вопрос В. И. Ленин в своей знаменитой работе «Очередные задачи Советской власти», написанной в апреле 1918 года.

«Красногвардейская» атака на капитал была успешна...— писал В. И. Ленин.— Значит ли это, что *всегда* уместна, при *всяких* обстоятельствах уместна «красногвардейская» атака на капитал, что у нас *нет* иных способов борьбы с капиталом? Думать так было бы ребячеством... Мы не будем так глупы, чтобы

* «Вечерняя жизнь», 1918, № 20, 13 апреля, стр. 2.

на первое место ставить «красногвардейские» приемы в такое время, когда эпоха необходимости красногвардейских атак в основном закончена (и закончена победоносно) и когда в дверь стучится эпоха использования пролетарскою государственною властью буржуазных специалистов для такого перепахивания почвы, чтобы на ней вовсе не могла расти никакая буржуазия.

Это — своеобразная эпоха, или, вернее, полоса развития, и, чтобы победить капитал до конца, надо уметь приспособить формы нашей борьбы к своеобразным условиям такой полосы»*.

Выступление А. В. Луначарского находилось как раз в русле такой политики. В нем намечается широкий план развития государственного кинодела, предусматривающий, в частности, строительство социалистических предприятий (фабрика кинематографических лент), использование художественной и технической интеллигенции, расширение производства.

Но немедленное осуществление этого плана было сорвано. Международный империализм в союзе с русской белогвардейщиной начал наступление на молодую Республику Советов. Мирная передышка весны 1918 года оказалась короткой — всего несколько недель. Уже летом и осенью Советская страна представляла собой военный лагерь, со всех сторон осажденный врагами.

Широкую программу мирного строительства пришлось отложить.

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 36, стр. 178.

На смену ей пришли мероприятия периода «военного коммунизма», направленные на беспощадное подавление буржуазии. Но даже в самые острые моменты гражданской войны ленинская партия и государство делали все возможное для того, чтобы сохранить и упрочить советский кинематограф.

5

Среди советских государственных актов о кино, подписанных В. И. Лениным, есть документ поистине удивительный. Это пункт протокола заседания Совнаркома № 153 от 8 июля 1918 года:

«Слушали: 7. О выдаче охранительных мандатов операторам Кинематографического отдела Народ[ного] Комисс[ариата] Просвещения (Луначарский).

Постановили: 7. Поручить Комисс[ариату] Внутренних дел выдать соответствующие мандаты»*.

Это постановление означало, что кинооператоры были признаны полноправными деятелями искусства, и отныне на них распространялись все права, которыми пользовались в Советской стране люди творческого труда — писатели, артисты, художники. Сейчас, с высоты пятидесятилетнего опыта нашего кино, это кажется совершенно естественным — как же может быть иначе! Но не будем забывать, что В. И. Ленин подписал постановление об охранных мандатах в год, когда у всех еще свежи были в памяти бурные споры — является ли кино искусством? Даже позже, в

* Самое важное из всех искусств. Ленин о кино. М., «Искусство», 1963, стр. 41.

двадцатые годы, находились люди, для которых этот вопрос все еще оставался дискуссионным*.

Вот почему постановление, подписанное В. И. Лениным, было не просто юридическим актом, но имело высокий моральный смысл: Советская власть безусловно признавала операторскую работу высоким искусством!

Изучая протокол заседания Совнаркома, полезно обратить особое внимание и на число, которым он помечен: 8 июля 1918 года. Только накануне был подавлен кровопролитный, левоэсеровский мятеж, стоивший В. И. Ленину и его товарищам огромного, нечеловеческого напряжения всех сил. И — подумать только — уже на следующий день, когда на домах и мостовых столицы еще свежи следы вчерашней перестрелки, правительство собирается и решает вопрос о кинооператорах, которых в стране всего-то несколько десятков человек.

Понимание ценности кинематографа было в высшей степени присуще руководителям Советской республики с первых дней и месяцев ее существования. Истории кино, например, безусловно принадлежит имя выдающегося советского военачальника Николая Ильича Подвойского, который не только консультировал С. Эйзенштейна и Г. Александрова при работе над «Октябрем», но и снялся в фильме в своей собственной роли — одного из руководителей восстания**. Гораздо менее известен тот факт, что работа над эйзенштейновским «Октябрем» совсем не была дебютом Н. И. Подвойского в кино. Небольшая газетная заметка, напечатанная летом восемнадцатого года и посвященная деятельности Московского кинокомитета, свидетельствует: «Составляются ленты из мирной и боевой жизни Красной Армии, сцены отправления на фронт и пр. Работы ведутся под непосредственным руководством товарища Подвойского...»*

Восемнадцатый год шел по военной дороге, и молодое советское кино занимало свое место в рядах «красных бойцов за светлое царство социализма». Так говорили в то время...

6

Конец весны и лето 1918 года отмечены обострением борьбы Советского государства против саботажа и других враждебных действий, предпринимаемых киномагнатами Москвы, Петрограда и других промышленных городов. Крупным ударом по всякого рода спекуляциям на кинематографе было введение государственной монополии внешней торговли. Декрет Совнаркома РСФСР от 22 апреля 1918 года установил, что для частных предприятий — в том числе, конечно, и кинематографических — «всякие торговые сделки с заграницей для ввоза и вывоза воспрещаются»**.

Вводя монополию внешней торговли, Советская власть завоевывала

* См. об этом, например, упоминавшуюся статью Н. А. Лебедева «Боевые двадцатые годы» в № 12 нашего журнала за 1968 год.

** Ю. Красовский. Как создавался фильм «Октябрь». В кн.: «Из истории кино». Выпуск шестой. М., 1965, стр. 49.

* «Известия ВЦИК», 1918, № 173 (473), 14 августа.

** «Собрание узаконений и распоряжений Рабочего и Крестьянского правительства» (СУ), 1918, № 33, ст. 432.

в области кино сразу две важные позиции. Во-первых, вся закупаемая за рубежом сырая пленка сосредоточивалась в государственных руках и лишь затем — под советским контролем — могла быть получена частными фирмами. Во-вторых, был закрыт на русские экраны доступ заграничной пошлости и порнографии.

Одновременно с этим местные Советы начинают вводить важные меры, ограничивающие мутную стихию отечественного буржуазного кинематографа. Мы помним, что художественно-просветительная комиссия Моссовета еще в феврале 1918 года пыталась оградить детей от растлевающего влияния экранной порнографии. К лету этот курс становится более решительным и широким. 17 июля 1918 года президиум Московского Совета принимает постановление «О цензуре над кинематографами». Отныне администрация всех московских электротеатров не позднее, чем накануне демонстрации фильма, должна была представлять кинокомитету либретто картины, ее программу и афишу. Прокат фильмов допускался только с разрешения кинокомитета. Виновные в нарушении постановления подвергались денежному штрафу *.

К осени 1918 года в Московском кинокомитете уже действовала специальная просмотровая коллегия, которая давала заключение о возможности демонстрации той или иной картины. При коллегии состояла группа кинорецензентов, распределенных по всем районам столицы. Рецензенты — политически и художественно грамотные люди — сообщали коллегии о всех нарушениях и принимали меры к немедленному изъятию из проката не разрешенных к демонстрации кинопроизведений *.

В октябре 1918 года этот цензурный орган выпустил специальный бюллетень, в котором были прорецензированы 174 фильма — драмы, комедии, исторические и видовые ленты. Среди них специально были отмечены картины, «запрещенные для обращения по какой-либо причине художественного, морального и политического характера». В каждом случае давалась аннотация и мотивировка запрещения того или иного фильма. Например:

«К народной власти», б. Скобелевского комитета. Сцены, приуроченные к выборам в Учредительное собрание; для привлечения внимания зрителей к порядку и технике выборов вставлена драматическая фабула, заключающаяся в злостном опорочении кандидата партии. Имеет чисто исторический характер, надписи приурочены к эпохе выборов в Учредительное собрание в октябре — ноябре 1917 года»**.

Последыши эсеро-меньшевистской «учредилки» с Урала и из Сибири грозили новым походом против рабоче-крестьянской республики, и Советская власть, разумеется, не могла

---

* «Проэктор». Журнал кинематографии. 1918, № 1—2, стр. 7.

* «Кино-Бюллетень. Указатель просмотренных картин отделом рецензий кинематографического комитетета Народного Комиссариата просвещения», 1918, № 1—2, стр. 3—4.

** Там же, стр. 8.

допустить демонстрацию такого контрреволюционного фильма.

Цензорские коллегии при кинокомитетах возникли также в Петрограде* и в ряде других городов.

Контролируя прокат, государство одновременно начинает овладевать и производством. В июле 1918 года президиум Моссовета запрещает свободный переход кинопредприятий от одного владельца к другому и устанавливает, что все брошенные или закрытые владельцами кинофабрики, ателье, лаборатории и электротеатры немедленно передаются кинокомитету. Кроме того, государственному учету отныне подлежала вся непроявленная пленка — негативная и позитивная**.

Эти меры стали ответом на саботаж и вредительство промышленников. Летом 1918 года началась настоящая эпидемия вывоза кинооборудования на юг, оккупированный в тот момент войсками кайзеровской Германии. Полгода спустя А. В. Луначарский прямо говорил: «Положение в кинематографии стало катастрофическим в значительной степени благодаря вывозу киноимущества на Украину»***. Нередко дельцы ловко пользовались вывесками иностранных посольств и миссий, отправляя подлежащее учету оборудование в дипломатических вагонах****.

---

* Государственный архив Октябрьской революции и социалистического строительства Ленинградской области (ГАОР СС ЛО), ф. 3296, оп 1, д. 2, л. 24.

** «Проэктор», 1918, № 1—2, стр. 7.

*** Центральный государственный архив РСФСР, ф. 2306, оп. 27, д. 1, л. 2 об.

**** Центральный государственный архив РСФСР, ф. 2306, оп. 27, д. 1, л. 3.

Московскому кинокомитету случалось передавать материалы о расхищении киноимущества в органы ВЧК*.

Первые месяцы гражданской войны были для советского кино трудным временем. Тяжелому испытанию подвергалось самое существование молодого искусства.

7

И все-таки кинематограф жил.

В стране, где каждые двое из трех были неграмотны, существовала огромная, неодолимая тяга к экрану. Для тысяч людей, не обученных грамоте, кино заменяло книгу и газету. Поэтому при малейшей возможности Коммунистическая партия и Советы налаживали производство и прокат хроникальных, агитационных и научно-популярных фильмов. Вот без всяких комментариев несколько сообщений из прессы тех дней:

«**Национализация в Кунгуре.** Постановлением исполкома кинематографы «Олимп» и «Люкс» объявлены достоянием государства. Национализация кинематографов вызвана тем, чтобы использовать их полностью для культурно-просветительных нужд»**.

«**В селе Буреломы** Ефремовского уезда (Тульской губернии) в бывшем помещичьем доме устроена библиотека и приобретен культурно-просветительным обществом передвижной кинематограф.

Казань. При уездном Отделе народного образования организована

---

* ЦГАЛИ, ф. 989, оп. 1, д. 55, л. 3—3 об.

** «Молот» (Пенза), 1918, № 28, 11 мая.

кинематографическая секция, в распоряжении которой, кроме кинематографов и лент к ним, имеется мастерская по починке и оборудованию кинематографов.

Пермь. Все кинематографическое дело передано в ведение Отдела народного образования»*.

«**На репертуар кинотеатров** в некоторых городах провинции обращено, наконец, внимание. Культурно-просветительный отдел в Твери объявил, что все картины кинематографа должны быть зарегистрированы коллегией отдела»**.

Кинематограф жил. Но он разделял со страной неимоверные тяготы времени «военного коммунизма». Даже в столице далеко не каждый день зажигались экраны. В середине февраля 1919 года чрезвычайная комиссия по электроснабжению Москвы отключила на две недели электричество во всех кинотеатрах. И тогда правление всероссийского союза работников искусств выступило с предложением немедленно открыть кинематографы, мотивируя тем, что «при функционировании электротеатров достигается значительная экономия энергии, так как зрители во время нахождения в кино не пользуются электричеством дома»***.

Предложение Всерабиса, вероятно, не опиралось на точные экономические выкладки, но в нем ощущалось неодолимое веяние времени — нельзя без кино!

* «Народное просвещение», 1918, № 23—25, стр. 16, 18.

** «Пролетарская культура», 1919, № 6, стр. 35.

*** «Экономическая жизнь», 1919, № 33, 41, 13 и 22 февраля.

И массовый прокат, и кинопроизводство настоятельно требовали единого руководства в масштабах целой страны. Надо было объединить отдельные, разрозненные очаги кинематографической культуры, направить их деятельность по советскому руслу. Правда, Московский кинокомитет, еще с весны 1918 года находившийся в ведении Наркомпроса, пытался регулировать кинодело в РСФСР. Например, он издал обязательное постановление «О воспрещении частной торговли кино-картинами и об учете их», опубликованное 5 ноября 1918 года*. Но все-таки единого авторитетного центра у кинематографистов не было.

На рубеже 1918 и 1919 годов кинодело было еще в руках многих хозяев: некоторыми предприятиями ведал Наркомпрос, другими — Высший совет народного хозяйства, третьи находились в распоряжении воинских частей. Наконец, были еще и частные заведения. Такая пестрота не могла сохраняться долго.

4—6 декабря 1918 года в Москве состоялось объединенное совещание коллегии Наркомпроса и работников Московского и Петроградского кинокомитетов. В нем участвовали А. В. Луначарский, Н. К. Крупская, Д. И. Лещенко, Н. Ф. Преображенский, В. Э. Мейерхольд, Д. П. Штернберг, В. Е. Татлин и другие**. На этом совещании было решено создать при Наркомпросе центральный орган, руководящий местными (областными и окружными) кинокомитетами.

* ВСНХ. Декреты и постановления по народному хозяйству. Выпуск III, Отдел IX, ст. 556.

** ЦГА РСФСР, ф. 2306, оп. 27, д. 1, л. 1—5.

Позднее он стал называться Всероссийским фотокиноотделом (ВФКО).

Резолюция совещания поручала ВФКО «вступить в переговоры с ВСНХ для полной передачи кинодела в ведение Народного Комиссариата по Просвещению»*. Уже в январе 1919 года это предложение рассматривалось президиумом ВСНХ**. 21 августа президиум Высшего совета народного хозяйства «признал предложение Наркомпроса приемлемым»***.

Однако ж все это были частичные меры, не решавшие вопроса в целом. Разумеется, государственным кинематографом должны были руководить не хозяйственники, а пропагандисты и агитаторы. Разумеется, РКП(б) в молодом искусстве видела прежде всего орудие воспитания масс — недаром же VIII съезд партии в марте 1919 года принял резолюцию о том, что «кинематограф... необходимо использовать для коммунистической пропаганды». Но одна лишь ведомственная передача государственных кинопредприятий из одного учреждения в другое еще ничего не решала. Проблема национализации всего кинематографа уже стояла в полный рост.

Еще 9 марта 1919 года В. И. Ленин направляет губернским отделам народного образования телеграмму-анкету, в которой ставятся важнейшие вопросы: «Сколько открыто, сколько преобразовано после Октябрьской революции... кинематографов и сколько из них и как функционируют, количество лиц, обслуженных ими?.. Проведена ли национализация кинематографии и каковы ее успехи?»*

* «Народное просвещение», 1918, № 23—25, стр. 18.

** ГАОР СС ЛО, ф. 3296, оп. 1, д. 3, л. 5.

*** «Экономическая жизнь», 1919, № 187, 24 августа.

Декрет Совнаркома «О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного Комиссариата Просвещения», подписанный В. И. Лениным 27 августа 1919 года, стал определяющим, рубежным событием в истории самого важного из всех искусств. По этому декрету Наркомпрос РСФСР получал в свое ведение всю кинематографическую промышленность на всей территории республики. В этой связи Наркомпросу было предоставлено право национализировать всю кинопромышленность**.

Здесь — начало новой, социалистической кинематографии.

●

Подробная история Ленинского декрета о кино пока не написана. Богатейшие пласты материалов и документов, которыми располагают наши хранилища, еще нуждаются в разработке. И когда это будет сделано, история молодого советского кино предстанет перед нами во всей своей прекрасной достоверности.

* Самое важное из всех искусств. Ленин о кино. М., «Искусство», 1963, стр. 42.

** СУ, 1919, № 44, ст. 433.

Декрет, прочитанный архитектором

К 50-летию Ленинского декрета о кино

М. Астафьева

13 мая 1919 года Владимир Ильич Ленин подписал проект Постановления Совета Рабочей и Крестьянской Обороны «Об организации агитационно-просветительных пунктов на узловых станциях и на местах посадки войск» *. В постановлении говорилось: «В целях использования железнодорожных станций для государственной пропаганды обороны РСФСР среди красноармейцев, железнодорожников и, по возможности, среди окрестного населения на главнейших местах посадки войск и узловых станциях срочно организуются агитационно-просветительные пункты»**. Среди прочих задач, которые должны были выполнять агитпункты — распространение литературы, проведение бесед и лекций, прослушивание советских граммофонных пластинок,— была и организация кинематографических сеансов.

Осуществление постановления возлагалось на образованную при Наркомате просвещения межведомственную коллегию, состоящую из представителей Наркомпроса, политического отдела Наркомата путей сообщения, политического отдела Революционного Совета Республики и Центрального агентства по снабжению и распределению печати. Все требования коллегии, в том числе и на кинематографические ленты, должны были удовлетворяться в первую очередь.

Постановление это киноведам хорошо известно***. Но как оно выполнялось? Как осуществлялся этот ленинский декрет, изданный в трудное время гражданской войны?

Вчитаемся в строки декрета: «срочно организуются агитационно-просветительные пункты». Что нужно для этого? Прежде всего и раньше всего нужно помещение. Достаточно большое, чтобы вместить значительное количество народа — смотреть кино и слушать лекции будут не десять и даже не пятьдесят человек. Агитпункты организуются на узловых станциях, там, где непрерывный водоворот людей, куда приходят и откуда уходят воинские эшелоны, где тысячи красноармейцев часами ожидают отправки на фронт.

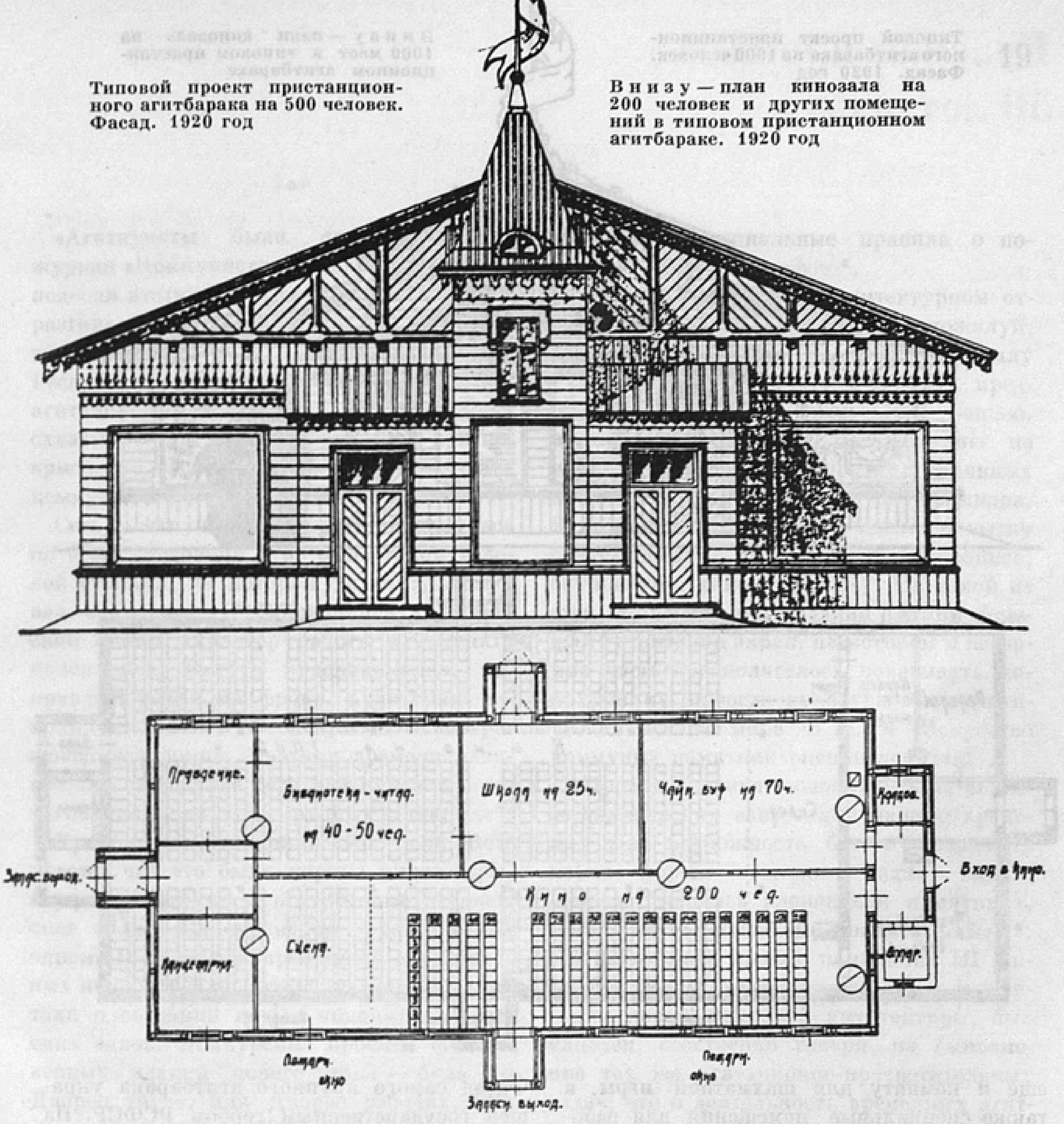
Видимо, поначалу агитпункты устраивались непосредственно в самих зданиях вокзалов. Это создало известные неудобства для нормальной работы транспорта. В специальном распоряжении Главполитпути говорилось: «Пользование вокзальными помещениями для агитационно-просветительных целей должно быть доведено до минимума, исчерпываясь устройством собраний и митингов, но отнюдь не спектаклей, концертов и т. п. Вместе с тем Главполитпуть признает необходимым, чтобы местные железнодорожные агитационно-просветительные учреждения располагали близ вокзалов помещениями, надлежащим образом приспособленными. В этих видах... Главполитпуть выработал планы временных агитационных помещений (Политдомов) на 200, 500 и 1000 человек»*. Политотделам дорог предлагалось: «1) выяснить, при каких железнодорожных станциях должны быть сооружены Политдома и на какое количество посетителей; 2) разослать планы Политдомов с расчетами и технической инструкцией по сооружению их; 3) развить широкую агитацию среди железнодорожных масс в видах привлечения их к сооружению Политдомов в порядке «Субботников и Воскресников»; 4) составить список станций, при которых решено приступить к сооружению Политдомов,

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 38, стр. 551.

** «Собрание узаконений и распоряжений рабочего и крестьянского правительства». 1919, № 25, ст. 283.

*** Самое важное из всех искусств. Ленин о кино. М., «Искусство», 1963, стр. 43—44.

* «Бюллетень Народного Комиссариата путей сообщения», 1920, № 90, 13 августа, стр. 6.



Типовой проект пристанционного агитбарака на 500 человек. Фасад. 1920 год

Внизу — план кинозала на 200 человек и других помещений в типовом пристанционном агитбараке. 1920 год

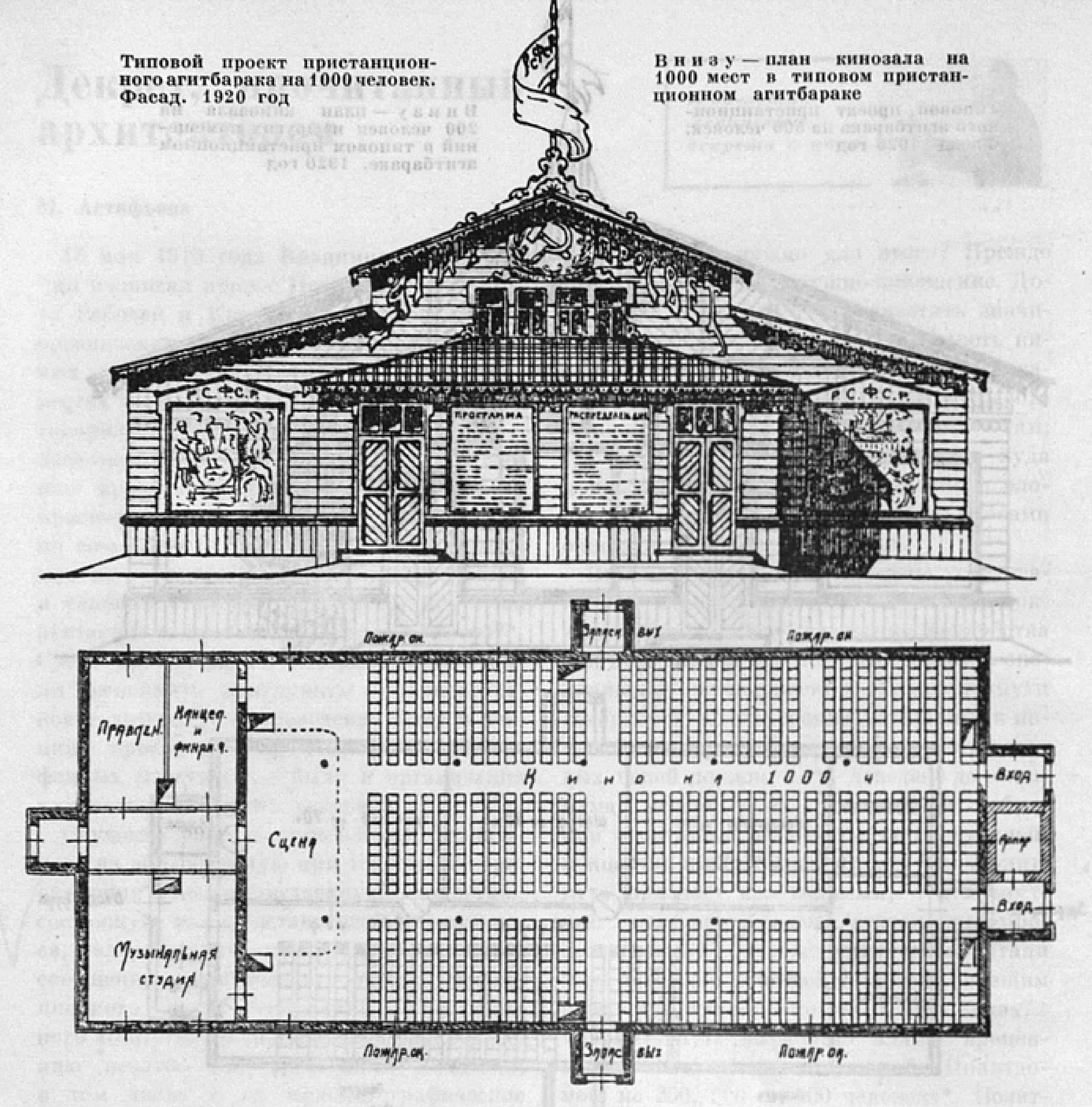
с указанием для каждой станции типа дома» *. Значит, для агитбараков были разработаны специальные проекты. А раз так — можно попытаться их найти.

Перед нами альбом типовых чертежей временных агитационных помещений при вокзалах. Издан он агитационно-просветительным отделом Главпути в 1920 году. Альбом содержит три проекта — агитбараки на 200, 500 и 1000 человек. По этим проектам можно было строить — в них есть и планы, и разрезы, и фасады. Интересно отметить, что вместимость кинобарака определялась лишь одним — вместимостью кинозала. Вот проект агитбарака на 200 человек. Состав помещений: библиотека-читальня на 40—50 человек, школа на 25 человек, чайный буфет на 70 человек, кинозал на 200 человек, сцена, кинопроекционная будка. Проект агитбарака на 500 человек в дополнение к кинозалу, библиотеке-читальне, школе и буфету содержит

* «Бюллетень Народного Комиссариата путей сообщения», 1920, № 90, 13 августа, стр. 6.

Типовой проект пристанционного агитбарака на 1000 человек. Фасад. 1920 год

Внизу — план кинозала на 1000 мест в типовом пристанционном агитбараке



еще и комнату для шахматной игры, а также специальные помещения для работы Союза коммунистической молодежи и коммунистической ячейки. Кинозал в в этом агитбараке запроектирован с двумя проходами. Проект агитбарака на 1000 человек предусматривал уже два здания. В основном — кинозал на 1000 человек и музыкальная студия; в дополнительном — все остальные помещения.

Очень это были скромные сооружения. Выполнялись они из дерева, имели в плане простую прямоугольную форму. И лишь вход выделялся башенкой или крылечком. Фасад самого крупного агитбарака украшен государственным гербом РСФСР. На фасаде, кроме того, оставлены места для рекламных щитов, для киноафиш и объявлений.

Мы не знаем авторов проектов, не знаем и того, сколько было построено таких агитбараков. Но известно общее количество возникших агитпунктов: в 1919 году их было 140, в 1920 — 220, в 1921—365 *. Не исключено, что многие из них были построены по одному из трех проектов.

* В. Мещеряков. Аппараты политико-просветительной работы.— «Коммунистическое просвещение», 1922, № 6, стр. 6—13.

«Агитпункты были созданы,— писал журнал «Коммунистическое просвещение», подводя итоги их деятельности,— в период разгара гражданской войны, и лейтмотивом их работы была агитация за оборону Республики. Агитпункты были тем гибким агитационным аппаратом, который умел схватывать на лету проезжающие красноармейские массы и внедрять в их сознание коммунистические лозунги момента.

Сеть агитпунктов широко раскинулась по всей федерации и не было такой узловой станции, на которой бы не существовал агитпункт. С ликвидацией гражданской войны характер работы агитпункта изменяется. Вместо красноармейца, направляющегося на фронт, аудиторию заполняет новый красноармеец — возвращающийся домой. К этому времени начинается сокращение сети агитпунктов с оставлением их лишь на крупных станциях»*.

Кинобараки выполнили свою роль. Возможно, что это были первые кинотеатры, спроектированные и построенные в советское время. Одновременно с разработкой скромных проектов временных агитационных помещений советские архитекторы мечтали о создании новых кинематографических залов. Конкурсные проекты общественных зданий нового типа — будь то Дворец труда, или Дворец рабочих, или Дворец Октябрьской революции — неизменно включают кинозалы **. Думая о том, какой должна быть новая советская школа, зодчие проектируют в школьных зданиях кинозалы ***. В течение 1919 года одна из секций подотдела сооружений жилищно-земельного отдела Моссовета разрабатывает специальные правила о постройке кинематографов *.

Но самым смелым в архитектурном отношении предложением был, пожалуй, проект памятника III Интернационалу художника В. Татлина. Художник предполагал выстроить гигантскую башню, представляющую собой композицию из поставленных друг на друга стеклянных объемов куба, пирамиды и цилиндра. В этом проекте художник сделал попытку синтезировать архитектуру, живопись, скульптуру, кино и технику. На одной из стен этого огромного здания Татлин помещал гигантский экран, на котором в вечерние часы предполагалось показывать кинохронику, новости культурной и политической жизни мира. В газете «Искусство коммуны» памятник оценивался так:

«Проект Татлина, основываясь на синтезе технических завоеваний нашего времени, дает возможность богато применить новые формы техники. Радио, экран, провода, являясь элементами памятника, могут быть и элементами новой формы» **.

Новаторский проект памятника III Интернационалу, возвестивший миру о рождении новой советской архитектуры, был нацелен, собственно говоря, на выполнение тех же агитационно-просветительных задач, что и деятельность временных агитбараков и агитационно-инструкторских поездов и пароходов. В разных формах и разными средствами, но при непременном участии киноискусства они должны были нести знание в массы.

История советского кинопроката еще не написана. Ясно одно: исследователь, который займется этим вопросом, не сможет пройти мимо деятельности кинобараков, созданных по ленинскому декрету.

---

* И. Бернштейн. Агитпункты в новых условиях.— «Коммунистическое просвещение», 1922, № 6, стр. 78—79.

** Из истории советской архитектуры 1917—1925 гг. Документы и материалы. М., 1963, стр. 144, документ № 170.

*** «Народное просвещение», 1918, № 21, 30 ноября.

* Государственный архив Московской области (ГАМО), ф. 66, оп. 1, д. 245, л. 26.

** «Искусство коммуны», 1919, № 14, 9 марта.

Красная площадь. 50 лет назад

Пятьдесят лет назад, 18 марта 1919 года, столица Республики Советов провожала в последний путь председателя ВЦИК Якова Михайловича Свердлова. Торжественно-траурная процессия двигалась от Колонного зала к Красной площади. Над колоннами плыли транспаранты: «Рабоче-крестьянская Русь никогда не забудет первого красного председателя революционных Советов тов. Я. М. Свердлова», «Ты умер на боевом посту как верный солдат пролетарской революции», «Тело твое отдаем земле, но дух твой останется при нас навеки».

В тесной группе товарищей за гробом Свердлова шел Владимир Ильич Ленин. На митинге, состоявшемся на Красной площади, он произнес речь, в которой от своего имени и от имени товарищей дал торжественную клятву «еще крепче бороться за свержение капитала, за полное освобождение трудящихся».

В тот день на Красной площади работала большая группа кинооператоров и фотокорреспондентов Всероссийского фотокиноотдела Наркомпроса, руководимая В. Гардиным. В нее входили операторы Э. Тиссэ, А. Левицкий, П. Новицкий, С. Забазлаев, Г. Гибер. Им удалось снять Владимира Ильича во время шествия в Охотном ряду и на Красной площади у Кремлевской стены. Эти кинодокументы использовались во многих кинокартинах, отдельные кадры часто публикуются

Гораздо менее известными являются фотографии, сделанные в тот день на митинге. Две из них вы видите здесь. В поле зрения фотообъектива

попало бесконечное людское море у Кремлевской стены, Владимир Ильич, произносящий речь с возвышения, его соратники, а также кинооператор. Другая фотография очень похожа на первую. Но оператор снимает здесь уже не оратора, а участников митинга. Снимок как бы служит иллюстрацией к известным словам, которые Ленин сказал однажды Эдуарду Тиссэ: «Поменьше, товарищ, снимайте меня, а побольше тех, кто будет меня слушать...»

Этот старый, местами уже выцветший отпечаток сохранил нам облик Владимира Ильича. Недалеко от него в белой шапочке Надежда Константиновна Крупская. Чуть поодаль стоят секретарь ВЦИК Варлаам Александрович Аванесов, Леонид Борисович Красин, чекист Мартын Лацис и Гора Лозгачев-Елизаров, приемный сын Анны Ильиничны.

Оба снимка сняты с одной точки и, очевидно, одним человеком. Кем? На этот вопрос можно ответить пока только приблизительно. Известно, что в этот день на Красной площади работала группа фотографов: Г. Гольдштейн, В. Быстров, А. Савельев, Н. Смирнов и К. Кузнецов. Один из них и является автором снимков.

Теперь осталось только назвать имя оператора, запечатленного на фотографии. Это, по всей вероятности, ветеран советской кинохроники Петр Новицкий, автор многих ленинских кинопортретов...

Пройдут годы, но кадры, снятые 18 марта 1919 года на Красной площади, всегда будут драгоценным памятником истории, хранящим для всех поколений живой образ Владимира Ильича Ленина.

М. ЕРЕМИН,
генерал-майор запаса

Вопросы теории

Поэзия в кино

Владимир Огнев

1. Немного о «родстве душ» стиха и экрана...

Образный язык кино часто сравнивают с поэзией. Имеется в виду: свободное перенесение действия в разных плоскостях, контрастность сопоставлений, лаконичная выразительность детали, метонимичность (по части угадывается целое), использование метафоры, резкие акценты (укрупнение), даже рифма (в кино ей соответствует монтажный повтор) и т. д. Имеется в виду и драматургия сценария, в которой большую роль играет, как правило, атмосфера действия, ритм, вообще музыкальное построение, требующее напряжения и неослабевающего развития конфликта.

В то же время почти с самого начала кинематографа намечается спор между так называемым «поэтическим» и «прозаическим» способом выражения. Значит ли это, что сходство с поэзией есть лишь проявление стилевого уклона кино в сторону одного из родов старых искусств? Или это органическое «родство душ», и кино должно укреплять эту связь с языком поэзии, видя здесь не подражание, а специфику, природное качество кино?

Кажется, что однозначный ответ был бы не совсем уместен. Очевидно и то, что спор о стиле киноязыка родился не на пустом месте. Несомненно и то, что в природе кино, в его образности — с одной стороны, и в поэзии — с другой, чрезвычайно много еще не выявленных сторон общности.

Когда мы говорим о многозначности кадра, мы ближе к осознанию «родства душ» кино и поэзии, нежели к отнесению данного фильма к разряду «поэтического» кинематографа.

В самом деле, слово в стихе и кадр в киноленте в равной мере испытывают то особое «натяжение» смысла, которое в при-

менении к поэзии Ю. Тынянов именовал «теснотой стихотворного ряда».

Драматургия кино, на мой взгляд, сродни драматургии лирического стихотворения.

И здесь и там — поток деталей, отжатых и отцеженных из множества других.

Слово в стихе крупнее и многозначнее, нежели в обычной речи. Оно обязательно испытывает взаимные притяжения с рядом стоящими словами, причем не формально логические — синтаксическо-грамматические,— а дополнительные, эмоциональные. Кадр тоже не может быть безразличным к соседнему изображению и звуку, к их метрической протяженности.

Немногим сказать многое — в самой природе кино, в его монтажности. «Ночь, улица, фонарь, аптека. Бессмысленный и тусклый свет». Детали времени, места, атмосферы действия. Как видеть эти элементы перечисления — общим планом или монтажно? Технически для кино возможны оба варианта.

В научно-популярной ленте «Поэт и революция»—об Александре Блоке (режиссер М. Гавронский, «Леннаучфильм», 1968) выбран первый путь. Неверный свет качающегося под ветром фонаря освещает черный от дождя тротуар и вывеску «Аптека». На словах «рябь канала» мы видим план с изображением поверхности воды, пузырящейся дождем. Я пока оставлю в стороне вопрос о принципиальной совместимости стихотворных строк и их показа на экране. К этому я еще вернусь. Сейчас же позволю себе напомнить читателю, как в контексте стихотворения Блок повторяет вышеприведенные детали:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века —
Все будет так. Исхода нет.

Умрешь — начнешь опять сначала,
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

Обратите внимание: поэт не случайно варьирует первую строку, дает иной порядок словам. Бессмысленность, загнанность человека, попавшего в ловушку, заколдованный круг обстоятельств, где знаменательность признаков (аптека и фонарь символизируют вполне определенный жизненный «тупик», а канал — вполне логичный выход из него). И в то же время это реалистически точное воспроизведение одной из петроградских улиц.

С. Эйзенштейн считал, что «монтажность» поэзии Пушкина заключается в том, что «самый порядок слов абсолютно точно определяет порядок последовательного вйдения тех элементов, которые в конце концов собираются в образ действующего лица, его пластически «раскрывают» (*разр. С. Эйзенштейна*). Пластически раскрывает образ безнадежности в стихотворении Блока чередование назывных определений места действия и атмосферы, данное замкнуто. Видимо, последовательность вйдения здесь играет особо важную, конструктивную роль: порядок «ориентиров» есть порядок развития идеи. Можно ли в этом случае было игнорировать монтажный принцип и избрать общий план с его статической изобразительностью? По художественной логике экрана, дождь, улица, фонарь, аптека, вода канала несут на общем плане только иллюстративную функцию и никоим образом не участвуют в раскрытии образного содержания стихотворения. (Повторяю еще раз, пока вопрос о правомочности переноса на экран поэзии не решается. Речь идет о монтажности как одном из главных выразительных средств кино, что бы оно ни выражало — прозаическое содержание или поэтическое. Речь идет также о некоторой аналогии монтажа и композиции лирического стихотворения.)

Вряд ли можно утверждать, что в современном кино метафора не играет той роли, какую она играла в немом кино. Разумеется, символическое, иносказательное значение кинообраза подчас уступает место живому потоку фактов, и обобщение теперь достигается иными путями. Но было бы, конечно, односторонним утверждение, что символика и обнаженная метафоричность современному кинематографу противопоказаны полностью.

Вспомните «древо жизни», сломанный столбик, торчащий из пруда в картине японского режиссера Сеитиро Утикавы «Гений дзюдо». Сперва за него держится решивший было покончить с собой и бросившийся в воду Сугата Сансиро, держится всю ночь, а на рассвете, увидев, как лопаясь, раскрываются чашечки лотоса, пораженный силой жизни, способностью природы к возрождению, в слезáх кричит: «Учитель! Учитель!» И когда ему помогают выбраться на берег, облегченно рыдает — мысль о самоубийстве оставила его... Так вот, не раз еще в самых напряженных местах фильма увидим мы — порою и безо всякой реалистически оправданной мотивировки — этот столб, торчащий из воды. И воспринимаем мы этот зрительный образ как метафору, как символ стойкости, спасения, веры в жизнь и в свои силы. Очевидно, оправданность такой метафоры — в стиле кинорассказа, где хотя и нет закадрового голоса автора, он подразумевается. Я думаю, открытая метафора в современном кино — нередко проявление субъективного авторского вмешательства. Автор прямо, помимо логики действия, обращается к нам: «Смотрите, вот обломок столба, что однажды уже спас жизнь этому упрямцу, ну-ка, посмотрим, как он вывернется на этот раз?» Здесь монтажными врезками осуществлен авторский комментарий.

Когда Эйзенштейн, отстаивая монтажный принцип, видел его преимущество перед «изобразительным» в том, что в первом случае зрителя втягивают в сотворчество, заставляя дополнять и развивать увиденное, он ратовал за авторский кинематограф, за активность художественной формы. «Пересказом», «протоколом» называет он изобразительно-повествовательный ряд. Нельзя не видеть в этом односторонности, имеющей историческое обоснование.

Но в защите монтажа было и другое, а именно — глубокое понимание поэтической природы кино, где само по себе сближение двух изображений дает третье качество, где в сопоставлении планов бывает заложена целая картина, со своим конфликтом, своей историей, своим будущим. Когда в «Земле» у Довженко раздается выстрел кулака и герой падает, мы видим в следующем кадре прислушивающихся коней. Это не только знак раскатившегося звука, что было прямым следствием эстетики немого кино. Я полагаю, что поэтичнейшему, темпераментному Довженко монтажная перебивка была необходима и для чисто эмоционального эффекта — смерть хорошего человека рождает отзвук в природе: показан простор умиротворенный и грустный.

А кроме того, перенос действия на обрыве кульминации имеет тот же резонанс, что и «крутизна» в развитии мысли в стихе.

Пробитое тело
Наземь сползло,
Товарищ впервые
Оставил седло.
Я видел — над трупом
Склонилась луна,
И мертвые губы шепнули: «Грена...»
Да. В дальнюю область,
В заоблачный плес
Ушел мой приятель
И песню унес.

Это «Грена...» и этот «заоблачный плес...» — как выход в большой мир при-

роды, словно «принимающей» подвиг и оплакивающей героя,— вот эмоциональная аналогия кинообразу Довженко.

Я говорю о монтаже только в связи с поэтической природой кино. Меня интересует только одна сторона монтажа — сосредоточение внимания на главных точках развития образной идеи. Как стихи пропускают многое из прозаических мотивировок, подходов, детализации, ветвящей мысль и иногда становящейся предметом особого, самостоятельного интереса, так и кино посредством монтажа избавляется от «пересказа» и «протокола» событий.

Как в стихах воображение по одному слову, намеку читает сложнейший шифр психологического состояния, переносится из одного места и времени в другое место и другое время — и все это в течение каких-то долей минуты, — так и могущество монтажа в кино способно сжать жизнь человека до полутора часов зрительского внимания, соединяя годы и состояния души, мечты и реальность, по одной фразе или одной детали подводя итог накопившимся изменениям.

Монтаж укрупняет факт. Делает его более значимым, хотя вовсе не непременно метафорическим. Кадры, как строчки, не равноценны. Более того, в противном случае и стихи и кинолента потеряли бы свою специфику произведения искусства. «Всякое стихотворение,— писал Блок,— покрывало, растянутое на остриях нескольких слов. Эти слова светятся, как звезды. Из них существует стихотворение» *. В «Книге про стихи» я уже писал, что можно понять это высказывание и просто как образное подтверждение бесспорной мысли об отсутствии в поэзии однообразного движения. В ней все — контраст, импульс, смена сильных и слабых моментов, будоражащей яркости и уравновешивающего покоя. Так на войне бывает «ничья земля» — место для атаки или отступления. Так в поэзии обычно говорят о «проходных» строчках, как о фоне, на котором зреет кульминация. И к кино, мне кажется, это имеет еще более прямое отношение. Мы часто бываем свидетелями ложного глубокомыслия, манерности, натянутости стиля, если авторы непременно хотят каждым кадром подчеркнуть его значительность и суверенность.

* А. Блок. Сочинения в двух томах, т. II. М., Гослитиздат, 1955, стр. 379.

Это и создает часто впечатление «нищенской символики», о которой с сарказмом, вполне оправданным, говорит А. Тарковский *.

Есть глубокое общественное обоснование тому повышенному ощущению в распознавании выспренности и натужной неестественности, которое все мы испытываем сегодня с такой же степенью остроты, с какой наши предшественники в двадцатых годах различали академическое бесстрастие и безгеройность.

Претенциозная назидательность —язык символов, за которыми пустое место, сродни пустотелому пафосу общесловных стихов. Реализм времени — реализм чувств, доверие к факту, наполненность содержания реальным действием, естественность тона и жеста.

Неправильно отсюда делать вывод, что подорвано доверие к «поэтическому» началу. Просто иное видим мы сегодня в поэзии. И сама поэзия становится иной.

2. Видим ли мы стихи?

Теперь попробуем дать ответ на вопрос, который встал перед нами в связи с фильмом о поэзии А. Блока. В какой степени возможно перенесение стихов на экран?

Ответить на поставленный вопрос, значит, в конечном счете, решить задачу «ви-

* «Искусство кино», 1967, № 4, стр. 73.

димости», изобразительности поэзии. Итак, видим ли мы стихи?

Конечно, дело облегчается в тех случаях, когда перед нами стихи описательные, пейзажные или строго сюжетные, где точно воссоздается действие, событие. Тут, собственно говоря, нет принципиальной разницы с тем видом изобразительности слова, какой наблюдается в прозе.

Богатейший материал такого рода дают поэмы Пушкина, что хорошо показал Эйзенштейн в статье «Монтаж 1938».

Конечно, можно умножить число примеров такого рода и у других поэтов.

Источник за вишневым садом,
Следы голых девичьих ног,
И тут же оттиснулся рядом
Гвоздями подбитый сапог.
Все тихо на месте их встречи,
Но чует ревнивый мой ум
И шепот, и страстные речи,
И ведер расплесканных шум...

Эти строки А. К. Толстого на экране можно увидеть и услышать совершенно точно. Закадровый голос героя и героини на изображении следов (дрожащим наездом ручной камеры), звон дужки о ведро, шепот, остановка камеры там, где смятая трава усыпана яблоневым цветом и потемнела от пролитой воды...

Значит можно видеть стихи? Мы поторопились бы, если бы ответили утвердительно. Начнем с того, что воображение не бывает однозначным. Стихи дают простор для нашей фантазии в соответствии с нашим собственным опытом, силой представления, конкретной окрашенностью чувства. А экран по свойству своему изображать лишь конкретные формы реальной действительности дает только это, только одно из бесчисленного множества решений. Если даже (возьмем наиболее простой и легкий случай) образ в стихотворении не претендует на многоплановость и сложность «взаимопритяжений» внутри целого, он все равно окажется беднее на экране.

Попробую объяснить — почему. В прозаическом произведении часто цельность и единство образа достигаются тем, что картина дается с точки зрения конкретного человека. Он т а к чувствует и потому т а к, а не иначе видит. А значит и мы видим его глазами пристрастно. Есть позиция чувства, позиция отношения. Как передать ревность героя стихотворения? Сама по себе картина свидания ничего определенного нам не скажет. Она может быть решена и лирически, и юмористически, и иронически. Ревность в действии экран дать может. Но ревность в мыслях? Как обойтись без того, чтоб не изобразить ревнивца? Но тут и начнется выход за рамки стиха. Стоит мне увидеть лирического героя, как я восстану: если он стар, то я вправе сказать, что у поэта на это нет и намека, если — молод, я подумаю, почему он толстый и рыжий, если он даже удовлетворит мое представление об обманутом, то я поневоле захочу знать причины: раз мне показали конкретного человека, я захочу — это естественно — узнать и конкретные поводы: кто он ей, кто она ему? И т. д. и т. п. В поэзии недосказанность такого рода — условие многозначности, в кино — почва для недоразумений.

В кино многозначность имеет совсем другую основу. Кинообраз может иметь какой угодно расширительный смысл, но вырастает он непременно из этого, видимого и конкретного во всех подробностях кадра, плана.

Иначе происходит наполнение смысла в поэтическом образе. В самой основе его лежит, если можно так выразиться, пластическая условность. Вот почему тяга сегодняшнего кинематографа к предельной достоверности и, наоборот, недоверие к «павильонности» (в самом широком смысле) — не признак очередного модного на-

правления, а проявление зрелости кино как самостоятельного рода искусства. Прав, объективно прав А. Тарковский: «Мне хочется еще и еще раз напомнить о том, что непременное условие любого пластического построения в фильме и его необходимый конечный критерий заключаются каждый раз в жизненной подлинности, в фактической конкретности» *.

Напротив, в поэзии прозаическая точность и конкретность обстановки далеко еще не залог успеха.

Вот один из вариантов картины переправы в поэме «Василий Теркин»:

Кому смерть, кому жизнь, кому слава,
На рассвете началась переправа.

А вот начало главы в ее «готовом» виде:

Переправа, переправа!
Берег левый, берег правый.
Снег шершавый, кромка льда...
Кому память, кому слава,
Кому темная вода...

Сам поэт назвал озарившие его слова «переправа, переправа» «вздохом-возгласом». Да они и определили, как лейтмотив, запев главы, ее ритмическую особенность, ее интонацию горестной напряженности, ее патетичность, которая, даже разряженная на время шуткой, торжествует в конце главы уже в полную силу:

Переправа, переправа!
Пушки бьют в кромешной мгле,
Бой идет святой и правый.
Смертный бой не ради славы,
Ради жизни на земле.

Безличному ритму первого варианта соответствовало и безличное описание, где не спасает и прозаическая пристальность к детали:

Берег тот, был, как печка, крутой,
И, угрюмый, зубчатый,
Лес чернел высоко над водой,
Лес чужой, непочатый.
А под нами лежал берег правый —
Снег укатанный, втоптанный в грязь —
Вровень с кромкою льда.
Переправа
В шесть часов началась.

Здесь нет эмоционального фокуса, нет точки съемки, говоря языком кино. В законченной форме образ прежде всего подготовлен психологически:

А уж первый взвод, наверно,
Достает шестом земли.
Позади шумит протока,
И кругом — чужая ночь.
И уже он так далеко,
Что ни крикнуть, ни помочь.
И чернеет там зубчатый
За холодною чертой
Неподступный, непочатый
Лес над черною водой.
Переправа, переправа!
Берег правый, как стена...

Точка наблюдения — на левом берегу, расстояние подчеркнуто здесь растаявшим в ночи первым взводом, нет сравнения того берега с «печкой», а есть сравнение со стеной — «как стена», что верно передает трудность переправы и зрительно выражено точнее.

Именно с этой точки, именно так можно увидеть и лес и ночь:

Там остался первый взвод.
И о нем молчат ребята
В боевом родном кругу,
Словно чем-то виноваты,
Кто на левом берегу.

Итак, в поэзии решающее слово остается не за пластической, изобразительной стороной дела, а за тем эмоциональным фокусом, ритмической и интонационной организацией речи, которые только и способны вызвать в нашем представлении конкретные картины личного опыта.

Что за чудо, эта поэзия! Какому искусству под силу дать равноценные образы этим — «холодная черта», «непочатый лес». Камера снимет «снег укатанный, втоптанный в грязь», это — пожалуйста. Но именно эти строки, их-то и... вычеркнул поэт.

...Но что за чудо, это кино! Режиссер вычеркнет «непочатый лес» из сценария, как красивость чисто словесную, и будет прав, так как кино знает свою силу —

---

* «Искусство кино», 1967, № 4, стр. 74.

она в пристальности глаза, в многозначительности какого-нибудь жеста или взгляда, с каким солдат выразит эту же самую мысль о недоступности рубежа, темнеющего за рекой...

Трудности перенесения на экран стихотворного слова давно уже заставляют кино искать обходные пути. Одним из верных направлений кажется мне попытка показа не самих стихов, а того воздействия, какое они оказывают на человека.

Плохо, когда хорошие стихи иллюстрируют тезис, который по бесспорности своей и трезвой ясности не нуждается в такой сверхординарной защите, как защита поэзией. Так случилось в ленте «Его звали Роберт». Одно из лучших мартыновских стихотворений о различии «дистиллированных» и естественных начал в жизни («Вода благоволила литься») прочитано героиней... на фоне воды, которая в полном смысле благоволит литься на экране. Но Мартынов меньше всего имел в виду воду!

Особый случай — попытки превращения стихов в этакий греческий хор, чей высокий комментарий долженствует означать — события имеют сверхзадачу, мы вам показываем частное, за которым надо почувствовать всеобщий смысл. Здесь, так сказать, «дышат почва и судьба». Но тут и «кончается искусство» — вот беда.

Мне довелось видеть цветной фильм ирландского производства «Страна Йетса». Йетс — псевдоним Уильяма Батлера (1865—1939), ирландского поэта, творчество которого тесно связано с ирландским фольклором, историей родной страны, ее природой. В фильме все время звучат стихи. Тихо, раздумчиво, как бы отрешенно. А видим мы только природу Ирландии. Травы, цветы, деревья, закаты в полях, медленное рождение солнца, холмы ночью, реки, их заводи, бури и дожди, коряги и сплетения ветвей, шевеление трав и клубящиеся тучи, бег теней на склоне горы и дрожащие отражения звезд на озерной глади... Бесконечное богатство цвета, его естественность и мягкость гаммы, разумеется, тоже немало способствуют успеху. Но меня поразила та магия слова, которая ненавязчиво «вписалась» в атмосферу фильма-симфонии, где поэзия и природа перекликаются контрапунктом и так гармонично дополняют друг друга. Я думаю, здесь было найдено некое равновесие тона стихов Йетса — умиротворенно элегических, страстных и непокорных, но всегда гармонически просветленных в финале, как бы переживших катарсис, — и самого характера изображения: там нет людей, домов, примет цивилизации, как нет в стихах Йетса того, что мы называем приметами времени, особенно у позднего Йетса, — это мир чистого чувства, философия жизни и смерти, иными словами, то, что легче всего соотносится с образами дикой природы, ее стихийного, как бы самостоятельного существования.

Может быть, главное, что делает эту ленту поэтической, это то, что стихи здесь не иллюстрируются. Даже соблазнительные аналогии (буря в природе — буря чувств) проводятся тактично. Зато уловлена та степень переходов — ритмическая и контрастная, — что безошибочно отличает художника от ремесленника в искусстве.

Ритм образов, не только ритм слов и кадров, проявляет индивидуальность замысла в поэзии и в кино. Музыкальный ритм не единственный вид ритма. Есть и ритм образной протяженности, соотношение величин сюжетных отрезков и их реальной смысловой значимости. Мастерство владения этим внутренним ритмом есть категория и психологическая. Законы

воздействия стиха и кадра основаны на естественных, жизненных законах представлений, какие вообще присущи человеку в его практическом опыте. Вдали колеблемые ветром хризантемы кажутся древнему японскому поэту прибрежной волной. Он так и пишет: «Кажутся глазам...» Позже несходство чем-то сходных представлений станет метафорой.

Представьте, что поэт сравнил эполеты с ручищами, которые вцепились в плечи человека. Похоже? Очень. Особенно, если человек этот — поэт и тяготится таким отличием, рвется к свободе. А. Вознесенский в стихотворении о судьбах Лермонтова, Полежаева — «Грузинские дороги» — дает такой исходный образ. Из него вырастает образ скачки — от себя, от времени, навстречу пуле, — но остаются песни, «как звон подков».

Их горная дорога
Крутила, как праща,
И к нашему порогу
Добросила, свища.

Композиционное чувство ритма Вознесенского оправдывает и пунктирный, резкий переход из одного образного плана в другой: горная дорога — «праща», стремительно раскрутившая «песню» и добросившая ее к «к нашему порогу»,— образ настолько динамический, что наличие особого временного перехода от века эполет к нашему времени отнюдь не обязательно. Есть положения, которые требуют только краткости, быстрых, точных мазков, они не терпят описания, даже самый легкий эпитет показался бы здесь грузным, тормозящим, сбивающим с ритма.

Интересно сопоставить это наблюдение с аналогичным признанием М. Ромма о том, как «резкость материала потребовала и монтажной резкости» в «Девяти днях одного года»: «Я позволил себе сталкивать куски лоб в лоб — куски самого разного характера: день с ночью, натуру с павильоном, сегодня с послезавтра и т. д....» *

Ритм — сущность бытия образа в его протяженности, движении. Сжатость речи, динамика и лаконизм — таковы родственные черты мышления поэта и кинорежиссера.

Стихи плохо «читаются» с экрана и потому, что очень трудно, непередаваемо трудно создать такую эмоциональную напряженность кадра, так угадать (читай — рассчитать) ритм изображения и соотношение его со словом, чтобы мы приняли слово поэта — как вдохнули воздух...

Например, я не сразу понял, почему иногда «погасали» стихи Расула Гамзатова в фильме «В горах мое сердце **, снятом по моему сценарию.

Более того, немое изображение даже выигрывало по сравнению с озвученным в том, что называется «поэтичностью». Позже мне стало ясно, что красивый кадр чаще «враждует» со стихом, чем «незаметный», прозаический. Выстроенный, заведомо «поэтичный» кадр как бы сигнализирует о приподнятости тона. А стихи в этом случае не возвышают явление, а становятся с ним вровень—иллюстрируют его. Наоборот, несовпадение, «контраст фактур» (С. Юткевич) приводит чаще к желательному результату.

Кино не должно одалживать поэтичность у поэзии, живописи или музыки, у него своя поэтичность, которая выражается не в размазанности и сдвинутости контуров на манер скопированного экспрессионизма, не в театральной эффектности мизансцены, не в «романтическом» освещении красивого лица. Экран должен говорить языком движущегося изображения, красноречивым языком сопостав-

* М. Ромм. Беседы о кино. М., «Искусство», 1964, стр. 296—297.

** Режиссер О. Подгорецкая, Северо-Кавказская студия хроникально-документальных фильмов, 1964.

лений, ракурсов, крупности планов, точек съемки, ритмом и длиной кусков. Слово не только не должно совпадать с видимым изображением, но не должно и стремиться к этому. Хороший эффект получается, скажем, из параллельного ведения разных тем — экран показывает нам, к примеру, бедную, сухую землю, пересохшее русло реки, опустошенный аул, каменистое поле со сломанной дедовской сохой, а слово поэта взволнованно говорит о счастье, радости ожидания, надежде... В определенном контексте такое сопоставление может иметь монтажный смысл. Зритель без подсказки догадается, что именно эта суровая и горькая земля, скупая и неброская красота породили силу и страстность ожидания перемен.

3. Поэт на экране

В фильме о павших на войне поэтах Когане, Кульчицком, Севе Багрицком («Сквозь время», режиссер М. Таврог, «Центрнаучфильм», 1966) стихи товарищей читают поэты С. Наровчатов, Д. Самойлов, Б. Слуцкий. Камера дает нам познакомиться с местами, где протекало детство поэтов, чью жизнь оборвала война. Задача экрана — сугубо познавательная. Мы видим рукописи поэтов, видим мать Севы, Лидию Густавовну Багрицкую-Суок, вдову Эдуарда Багрицкого, читающую и перечитывающую письма сына, слышим голоса друзей. Иногда в повествование тактично врезаются кадры хроники тех лет. Стихи так сильно действуют сами по себе, что чем сдержаннее стиль изображения, тем большее волнение испытываешь от сочетания слышимого и видимого. И, наоборот, вопреки намерению режиссера, именно те куски, где камера имитирует «нервность», суматошно мечется по кустам у дома, где жил один из поэтов, или неоднократно в вихревом движении смазывает изображение, оставляют впечатление наивного следования одному из заблуждений, что надо изображать в кино не сами факты, а свое волнение по поводу их. Может быть, я заостряю, но заостряю сознательно, полемически. Факт, умело поданный, сам вызовет волнение зрителя. Нажим со стороны режиссера напоминает мне выражение, которое любил повторять М. Светлов: «В поэзии нельзя показывать — ах, какой я страстный!»

Примером же удивительно точного совпадения настроения, слова и изображения кажется мне финальная сцена фильма. В пустой аудитории института, где учились Коган и Кульчицкий, сидит поэт Самойлов. Камера, медленно отплывая назад и медленно панорамируя ряды пустых кресел, вызывает наглядное, щемящее чувство утраты — окончательной и невосстановимой:

Перебирая наши даты,
Я обращаюсь к тем ребятам,
Что в сорок первом шли в солдаты
И в гуманисты в сорок пятом.

Они шумели буйным лесом,
В них были вера и доверье.
А их повыбило железом,
И леса нет — одни деревья.

И вроде день у нас погожий,
И вроде ветер тянет к лету...
Аукаемся мы с Сережей,
Но лета нет и эха нету.

А я все слышу, слышу, слышу,
Их голоса припоминая...
Я говорю про Павла, Мишу,
Илью, Бориса, Николая.

Работа камеры в этом эпизоде представляется мне поучительной в том смысле, что движение ее неторопливо, как в реквиеме, и ненавязчиво входит в зону зрительского внимания изображение пустых рядов кресел, взятых общим планом, издалека. Фигура читающего Самойлова не выходит из кадра, чтобы образ пустого зала не стал самодовлеющим, не потерял своего документального — наряду с сим-

волическим — смысла. Здесь ничего не «присочинено», поэзия выросла из факта.

В 1964 году я написал сценарий художественного фильма (по материалам, собранным мною) о судьбе литовского поэта Витаутаса Монтвилы. В 1967 году картина вышла на экран («Ночи без ночлега», режиссеры А. Араминас и Г. Карка, Литовская киностудия). История создания ленты поучительна.

Вначале режиссер Арунас Жебрюнас решил ставить картину в соответствии со стилистикой сценария, где главным конфликтом было контрастное противопоставление грубой и жестокой действительности идеальному представлению о ней у поэта. Одиночество Монтвилы, вызванное социальным положением (поэт — рабочий) и свойствами его максималистского, резкого характера, давало благодарный материал для перенесения центра тяжести на внутреннюю духовную жизнь героя. Одним словом, фильм задумывался как кинопоэма о непонятом своим временем поэте, который, в свою очередь, не понимал времени, в котором жил. Только перед смертью (фашисты убили его в одном из фортов под Каунасом) он оттаивает духовно, броня идеальных — на поверку идеалистических — представлений спадает с него, он остро ранимый человек, для которого есть одна реальность — он прожил жизнь в борьбе за счастье людей, принося им чаще горе и страданья. Гоняясь за миражами, пропустил простое счастье. Он деспотически навязывал ближним свое фанатическое убеждение в том, что жить надо только так, как живет он, а люди не выдерживали непосильного гнета идеи. Он хотел бы прожить жизнь заново, давая теперь людям тепло и надежду, которой он обделял их; лишь в конце пути пришло к герою понимание сложности бытия. Он осознает прямолинейность и догматизм своих былых представлений. Перед лицом смерти он больше всего боится одиночества. Но в ночь перед казнью готовится побег заключенных. В железной двери каземата пропилена щель. Времени мало. И Монтвила пропускает всех вперед. Но самому ему не суждено спастись — плечи его оказываются шире, чем пропиленная щель, а время потеряно. На смерть Монтвила идет просветленный и спокойный. Он сделал для людей все, что мог,— выпустил их на свободу. Он написал на рассвете лучшее свое стихотворение, которое никто не узнает, но, хотя Монтвила и унесет его с собой в могилу, он теперь уверен, что жизнь прожита недаром. Рождение большого поэта началось за полчаса до смерти, а готовилось всю жизнь.

Метод творчества в будущем фильме — в соответствии с замыслом — мыслился нам с Жебрюнасом как раскрытие в кинометафорах первоначальных «почек», из которых должны были распуститься листья стихов. Между реальной жизнью и ее преломлением в сознании художника все время существовал некий дуализм. Например, мы видели девочку в белом платьице в синий горошек, собирающую цветы. Когда она смеялась, рябь пробегала по поверхности озера, когда она плакала, летом шел снег. Но это не было условностью, фантазией. Образ должен был колебаться на грани символа, но не переходить в символ. Так, рябь на озере продолжал ветер, а «снег» оказывался перелетом гусей и т. д.

Смерть поэта решалась в метафоре «клубящегося солнца». Оно начиналось зайчиком на стене камеры, ослепляло Монтвилу на дворе форта. А потом, когда он из глубокой тени у изрешеченной пулями стены форта смотрел на обрез ствола автомата, солнце в последний раз ослепило его

огнем выстрела. Финал сценария — перекличка поэтов.

«...Солнце жарко толкнуло его в сердце. И он услышал голос. Сначала один. Потом несколько. Это были голоса мертвых поэтов и голоса живых, которые станут мертвыми завтра. Они повторят его судьбу.

— Я Гарсиа Лорка. Обопрись о мое плечо!

— Ты дошел до Гренады? Я думал, она так далеко...

— Я Джалиль, татарин. Не покажи им страха!

— Я Никола Вапцаров! Они не могут убить нас, брат!

...На холме стояло распятие. Под ним сидел мальчик и стругал щепку. Возле него паслась белая лошадь. Когда раздались выстрелы, мальчик поднял голову и вздохнул. Он знал, что стреляют в форте, но так как форт был ниже уровня леса, травы, цветов, казалось, что выстрелы стучатся из-под земли. Мальчик хотел перекреститься, как учила его мать, но застыл от изумления, не донеся пальцев до лба: белая лошадь, разорвав путы, неслась по полю, прямо к солнцу, выходившему из-за леса; казалось, она летела по воздуху, далеко выбрасывая передние копыта...»

Был в сценарии и разговор Монтвилы с детством. Избитый на допросе поэт бредил...

« — Кто ты?

— Я твое детство. Я хочу быть завтра с тобой.

— Уйди, здесь страшно, мальчик.

— Я буду завтра с тобой.

Мы видим юношу в форме студента.

— Уйди. Твои кости хрупки. Ты не знаешь, как бьют на допросах.

— Не знаю. Но у меня нет сомнений.

Монтвила горько улыбается одним краешком губ.

— Ты не знаешь, что впереди. Умрет мать, тебя разлучат с женой. Тебя будут пытать...

— Зато потом будет солнце!

— Сожгут твои стихи... Ты сам их сожжешь... Тебя расстреляют на рассвете...

— Зато потом будет солнце!»...

Я привел эти примеры вовсе не для того, чтобы защищать стилистику и принципы такого рода «поэтического кино». Более того, и в процессе работы над режиссерским сценарием и потом я все больше убеждался, что многое здесь идет от литературы, что дробность и перебивки планов (у нас действие протекало в нескольких временах параллельно!) невероятно запутали мысль, что лаконизм конкретного кадра не выдерживает и сотой части той нагрузки обобщения (сценарий не случайно назывался «Легенда о Монтвиле, или Памятник Неизвестному Поэту»). Сегодня многое из того, что казалось открытием, вызывает только улыбку.

...И все-таки, все-таки, может быть, было в нашей попытке какое-то рациональное зерно? Хочется увидеть у других, если не удалось мне, удачу на этом пути — средствами киноязыка проникнуть в психологию творчества (ну хоть приоткрыть занавес чуть-чуть...), в ход ассоциаций художника, в мир его представлений...

Недавно молодой режиссер Г. Панфилов, интересно дебютировавший фильмом «В огне брода нет», где главным героем тоже был художник, высказал сомнение («Советский экран», 1968, № 22, стр. 13) в том, что «субъективной камере» по силам показ «внутреннего ви́дения» художника. Утверждение, на мой взгляд, спорное. Внутреннее ви́дение — не прерогатива художественно одаренной натуры. Читая роман, каждый в меру своего воображения видит, обоняет, слышит звуки. Чем сильнее писатель, тем полнее и под-

робнее, выпуклее мир, изображенный словом, тем вещественнее свидетельства реальности. И если кинорежиссер выносит, так сказать, свое внутреннее вйдение на экран, делая его «объективным», то почему кино не по силам показ внутреннего вйдения поэта? Это трудно, но принципиально не невозможно...

Мне кажется неуместным касаться здесь фильма «Ночи без ночлега». Этот режиссерский дебют А. Араминаса и Г. Карки уже имел прессу. Он поставлен по моему сценарию, а значит — не мне судить его достоинства и недостатки. К тому же, хотя в основе его лежит тот же сценарий, что предназначался для А. Жебрюнаса, он фактически претерпел настолько сильные изменения, что и судить его надо с других позиций.

К нашей теме имеет отношение разве только вопрос чтения стиха с экрана.

Стихи во многих фильмах о поэте звучат плохо, не актерски плохо (С. Петронайтис — Монтвидас в «Ночах», например, отлично прочитал Лорку в эпизоде с А. Масюлисом — Мечисом), а по месту чтения. Это или декламация перед публикой или любимой или закадровый голос, когда бедный служитель муз ерошит волосы и покусывает кончик ручки. Поначалу мы с Араминасом и Каркой договорились, что дадим стихи впервые лишь в финале, а какие стихи пишет этот поэт, должно быть понятно из того материала жизни, которая его окружает, и того отношения к ней, какое он выявляет линией своего поведения. Увы, здесь у нас не хватило характера...

Ведь принадлежность героя к этой профессии доказывается не священным бормотанием, а остротой реакции, глубиной и яркостью диалога, поступками, которые своей внешней, бытовой стороной могут показаться и странными. То он вдруг задумается и отключится от мира... И, может быть, именно тут стихи, прочитанные «по-рабочему», то есть с заиканием, поправками и повторами отдельных слов, накладываются на изображение, где люди только жестикулируют, открывают рот, может быть, «плавают», как это бывает во сне. Может быть, поэт и не читает стихотворение, а упорно говорит на одну и ту же тему, задает один и тот же вопрос разным людям, и это кажется им маниакальным, а потом, косвенно, мы узнаем, что он думал вслух, что он писал стихи именно тогда, когда мучительно искал ответа на вопрос... Ведь хорошо сказано у польского поэта Тадеуша Ружевича:

Я писал
мгновенье или час,
весь вечер, ночь.
Охваченный гневом,
я сотрясался или молча
сидел наедине с собой.
Глаза ослеплены слезами.
Писал. Писал ужасно долго
И вдруг увидел,
что нет пера в руке.

(Перевод Д. Самойлова)

Творчество — стихия самой жизни. Писать можно пером, кистью, камерой, резцом, звуками... Но всегда при этом художник «пишет» прежде всего нервами, сердцем, разумом, всем существом своим! Вот почему нельзя «одолжить» поэзию. Ее можно лишь создать заново. Впервые. Вот почему мстит любая вторичность, будь то заимствование поэзии в ее литературной «первичности» или попытка пойти вслед за расхожими киноштампами.

Новые фильмы

Сила достоверности

В. Дьяченко

«М е р т в ы й с е з о н». Сценарий В. Владимирова, А. Шлепянова. Постановка С. Кулиша. Оператор А. Чечулин. Художник Е. Гуков. Композитор А. Волконский. Звукооператор А. Гаврилова. Редактор Г. Попова. «Ленфильм», 1968.

Начинается этот фильм словами вовсе не выдуманного, а реально существующего героя. В кадр входит человек с точными, привычно скупыми движениями, смотрит на нас взглядом одновременно и пристальным и неуловимым и говорит:

«Люди моей профессии предпочитают больше слушать и меньше говорить. Но тема картины волнует меня и моих товарищей, и это оправдывает мое отступление от правил.

...Конечно, здесь не названа страна, где происходит действие; изменены фамилии и имена. Но основа картины подлинная, как подлинна та борьба, которую ведем мы, люди, стремящиеся предотвратить войну».

Человеку, который с полным правом утверждает: «Мой коллега Рихард Зорге»,— невозможно не поверить.

Это была счастливая мысль: попросить известного всему миру крупнейшего советского разведчика Рудольфа Ивановича Абеля ввести зрителя в проблематику фильма, дать ему настрой.

Сюжетная схема всегда беззащитна перед критикой. Все дело в том, что ее наполняет.

В фильме «Мертвый сезон» есть три важнейших компонента, обеспечивающих ему успех.

Есть документальность манеры кинорассказа, удостоверяющая максимально возможное правдоподобие происходящего на экране. Есть герой — человек безупречных качеств, достойный уважения и полный обаяния богатой и сильной лич-

ности. И, наконец, в фильме есть ужас, заранее и с превышением оправдывающий поступки героя.

Драматурги В. Владимиров и А. Шлепянов и режиссер С. Кулиш (прошедший школу документального кино) свободно владеют набором приемов, при помощи которых у зрителя создается впечатление, что происходящее на экране как бы моделирует факт, истинную историю, а некоторые изъятия и умолчания вызваны только необходимостью.

Самым сильнодействующим приемом кажется мне свидетельство Р. И. Абеля. Выделенное из сюжета, оно приобретает тем большую силу объективной беспристрастности. Это камертон фильма, первая и самая твердая опора для зрительской веры в правдоподобие происходящего. Вторая такая точка — сцена обмена полковника Ладейникова на разведчика противостоящей стороны — сцена большой и разносторонней эмоциональной силы.

На этих двух опорах держится вся конструкция фильма. А между ними по пути движения сюжета опытной рукой, с умением и расчетом расставлены промежуточные точки опоры. Это и целые сцены и отдельные подробности, манера поведения героя и пейзаж, характер мизансцены и деталь интерьера. Первый же эпизод фильма — преследование Ладейникова контрразведкой — захватывает не только эмоциональным напряжением, но и нервным, спотыкающимся ритмом стоп-кадров, сопровождающихся зловещим щелканьем затвора фотокамеры. Подкупает та исповедальная откровенность, с которой Ладейников делится ощущениями преследуемого человека. Не так уж профессионально изощрены те приемы, с помощью которых он уходит от «хвостов»,— грузовой лифт, служебный ход гостиницы, гонка по ночному городу с внезапными пересадками,— но впечатление достоверности они создают.

Сходное впечатление дает процедура составления гипотетического портрета военного преступника доктора Хасса; обстановка и общий стиль телетайпного зала московского разведцентра; чем-то неуловимо «не наши» уличные сценки в Доргейте; группы безлико одинаковых молодых людей в черных кожаных куртках, на больших мотоциклах; даже такая, казалось бы, мелочь, как манера вести машину, разворачиваться и тормозить...

С помощью вот таких неназойливо и тактично подаваемых элементов действия создается образ чужой страны, стиль чуждого нам образа жизни. Режиссер умело — и параллельно, и контрапунктически — включает в фильм сцены, происходящие на экране телевизора: реслинг, рекламу, собачьи бега. И они работают в заданном направлении: наше сознание еще не привыкло воспринимать голубой экран столь же, если не более, условным, как и белый,— для большинства телевидение все еще некий символ «сиюминутности»...

Ладейникова играет Донатас Банионис. Играет с такой внешне безыскусственной простотой, отсутствием всякой позы, что его роль становится стилевым центром картины, во многом определяющим ее тональность.

Да, в этом фильме есть герой. Постановщик проявил прозорливость, пригласив на роль Ладейникова именно этого актера. Без преувеличения, он центр картины.

Вряд ли стоит идеализировать профессию разведчика и тот психологический стереотип, который эта профессия требует и создает. Это вредная профессия

и во многих отношениях опасный род занятий. Он много требует и ничего не дает, кроме удовлетворения чувством исполненного долга. Более того, он научает многое терять легко и без сожаления. Постоянная психологическая раздвоенность людей этой профессии — не болезнь, а норма, и остаточная деформация после каждого перевоплощения даром никому не проходит. Одиночество для разведчика— условие его существования, а ведь уж как давно замечено, что не добро быть человеку едину...

Но ежели при всем при том профессиональный разведчик после многих лет испытаний сохранил душу живой, мозг ясным, а сердце добрым — такому человеку нет цены, и нет предела доверия к нему. Таков Ладейников Баниониса. «Учись, солдат, свой труд сносить, учись не спать в седле...»

Некогда Киплинг воспел разведчика по кличке Ким — идеальный автомат в руках белого резидента. В нем старый бард попытался воплотить свои мечты о человекообразных, выдрессированных белым господином для поиска и охоты.

Помните, что говорит Ладейников своему партнеру Савушкину при встрече на лесной просеке, в машине? «Работа разведчика, должен вам сказать, требует большого чувства собственного достоинства, терпения». Эта верная формула — кредо Ладейникова.

Тонкий актер сумел распространить чувство собственного достоинства на каждый шаг и каждое слово своего героя. Вспоминается напряженное лицо Ладейникова, уходящего от преследования: что б там ни было, а никаким таким инстинктам командовать собой он не позволит.

Я долго не смогу забыть сложное выражение его глаз в тот момент, когда Хасс скомандовал у него за спиной: «Руки вверх!»... «Учись не помнить черных глаз, учись не ждать чудес, тогда ты встретишь смертный час, как свой Бирнамский лес».

Неизмерима сила интуиции таланта. Приглядитесь к тому, как ходит Ладейников: неотличимо от всех, и все-таки чем-то незримо отделенный ото всех. Как хорошо, что Ладейникову — Банионису авторы не навязали громких фраз. И тем более мы проникаемся силой тех чувств, которые руководят им «под ударами, в темницах, в бесчестьи, в изгнании» — долгие годы, десятилетия подряд. Сам он словами играть не станет. Человек прочный и надежный — то, что он избрал, он избрал навсегда.

Вот каков в фильме герой — Ладейников — Банионис.

Вот почему зритель отдает ему все свои симпатии, а главное — свои полномочия для борьбы с Ужасом.

...Не поверив своим впечатлениям, я после подсчитал, сколько же он, Ужас, господствует на экране. Всего около минуты!

Около минуты идет отрывок из фильма, снятого врачами-эсэсовцами, испытывавшими психотропный газ на военнопленных. Около минуты только, а нервы не выдерживают, хотя на своем веку я многое повидал. Немые кадры вопят, когда живой человеческий скелет съеживается от ужаса перед склонившимися над ним любознательными врачами... Ласковые палачи с ложечки кормят людей, у которых они же отняли человеческий облик... Обескровленный, наголо стриженный мальчик, ползая на четвереньках, жует траву... Безрукий косец косит и косит воображаемой косой воображаемую траву, дергается и дергается с нечеловеческим автоматизмом, как деревянный паяц...

«Мертвый сезон». Д. Банионис — Ладейников

На этих людях в годы войны испытывались средства, убивающие душу. Хассам еще тогда мечталось подвергнуть всех «неполноценных» и враждебных принудительной «химизации». Тогда не удалось. Но Хасс ничего не забыл и ничему не научился. Бредовая идея подчинить все человечество своей воле при помощи газа тешит и сейчас упитанного, благообразного и богобоязненного убийцу.

Для борьбы с хассами зритель готов выдать Ладейниковым любой картбланш. Пока что раскроем подробности для читателя.

...В некотором президентстве-государстве, близ курортного городка Даргейта, под вывеской фармакологического центра бывший немецкий военный преступник доктор Хасс (В. Эренберг), а ныне достопочтенный профессор фармакологии Борн, заканчивает работу над новым страшным психологическим оружием — газом Эр-Эйч. Наш разведчик Ладейников должен обезвредить Хасса, но он не знает его в лицо. Портретов Хасса не сохранилось, внешность он изменил пластической операцией.

Дело осложняется еще и тем, что сам Ладейников засечен контрразведкой и ему лишь с трудом удается уйти от слежки. По правилам, ему следует уехать из страны, но, чтобы не потерять времени, Ладейников просит разрешения остаться и, сменив документы, прикрытие и легенду, заняться розысками Хасса. Его далекие московские руководители понимают, что в такой ситуации все зависит от Ладейникова. Единственное, чем они могут ему помочь, это прислать человека, который, когда-то будучи военнопленным, чуть было не стал подопытным кроликом Хасса, но успел бежать.

Человек этот — маленький актер театра для маленьких Савушкин (Р. Быков) — после долгой и опасной борьбы опознает Хасса,

но сам снова чуть не гибнет. Ладейников, опять преследуемый контрразведкой, успевает спасти Савушкина и переправить его с документами Хасса на Родину, но сам попадает в тюрьму.

Весь мир говорит о гениальном «красном шпионе», но весь мир узнает и о преступных планах «фармакологов» из Даргейта.

Ладейников осужден на 25 лет тюремного заключения, три года его склоняют к измене, соблазняя свободой, вином и обеспеченным будущим. Однако, ничего не добившись от Ладейникова, его обменивают на своего разведчика, осужденного в Москве. Обмен состоялся.

...Когда в руки художника попадает факт значительный и свежий, а героем рассказа избирается современник, мастер берет на себя обязанности, которые обычно исполняет быстро текущее время.

Убедительно восстановленный факт открывает весьма существенную сторону значительного общественного явления. И это вызывает не только доверие к рассказу, но и благодарность рассказчику.

«Мертвый сезон» — это фильм о деятельности нашей разведки, основанный на событиях не более чем десятилетней давности. Вспомним, что документальность этой основы засвидетельствована специалистом высшего класса, привыкшим каждое свое слово измерять не ценой золота даже, а ценой жизни, не лишне подчеркнуть, что чаще всего — собственной. Вспомним также, что слова Рудольфа Ивановича Абеля и то, как он их произнес, в сопоставлении с некоторыми подробностями фильма позволяют думать, что основные факты рассказа о полковнике Ладейникове лучше всего известны полковнику Р. И. Абелю.

Расчеты авторов «Мертвого сезона» на эмоциональную силу документа оправдались полностью. Опираясь на документ, они всегда побеждают. Но дело в

«Мертвый сезон»

том, что не всегда они на него опираются. Создается впечатление, что сценаристы и режиссер, сделав смелый и твердый шаг в сторону документального обеспечения художественного вымысла, где-то отступили на полшага назад, усомнившись в том, возможно ли, нужно ли последовательно и до последней крайности сохранять верность факту и документу. Все-таки детектив есть детектив, и есть законы жанра.

И тогда, исключительно по воле авторов, возникают почти лирические отношения между контрразведчиком Дрейтоном и начальником городской полиции Смитом.

Возникает неубедительный диалог Хасса с Дрейтоном — о сроках выполнения работы, финансировании и т. п., как будто Дрейтон руководитель работ или лаборатории...

Маловероятно, чтобы газ Хасса носил то же кодовое название в течение многих лет.

Сомнительно, чтобы Хасс смог узнать Савушкина в толпе молящихся.

Трудно верится в то, что именно Дрейтон, проштрафившийся шеф охраны одного из объектов, три года подряд будет соблазнять Ладейникова в тюрьме, а затем участвовать в процессе обмена.

И служит Дрейтон в другом отделе, и квалификация у него иная...

А сцена пыток — зачем она? Здесь все неподлинно; а подлинность такого рода была бы нестерпимой. К тому же и нерасчетливо: помните вопль девушки в соседней комнате? Вот от него — мороз по коже, потому что воображение зрителя дорисует все — и даже сверх того...

А драка в коттедже Хасса?.. Пусть авторы меня извинят, но и я и многие другие зрители знают, как выглядит лицо человека, не способного себя защитить, которого сильный мужчина непрерывно бьет кулаком. Известно, что человек не способен двигаться, получив удар ребром ладони по печени или пинок ногой в солнечное сплетение. Между тем, на экране после целого раунда лихого бокса без правил даже шестидесятилетний Хасс не запыхался и не сбился с выверенной дикции.

Подчеркиваю: сама по себе сцена драки сделана здорово, в прекрасном темпе, без всяких там дилетантских приблизительностей — самбист-инструктор, режиссер и актеры трудов не пожалели.

Все их мастерство справедливо оценивая, я смотрю эту сцену спокойненько: хорошее кино, не более!

И тут же, почти рядом — сцена блистательная, самой жизнью сочиненная, — словно замкнулись накоротко два оголенных провода.

«Мертвый сезон»

...Средь бела дня, по открытому шоссе, на виду у врагов и друзей двое переходят границу — слабо намеченную белым полосу поперек асфальта. Два значительных человека, два врага идут, достойно сдерживая шаг, и каждый всматривается в идущего напротив — отстраненно, внимательно, со взаимным холодным уважением. На мгновение задерживаются — глаза в глаза,— и вот в этот-то момент молния понимания — вещей различных, и разной глубины, конечно!— пронизывает и их и нас. Секунда — разминулись, каждый идет уже своим путем, и каждый все еще затылком чувствует ту опасность, что теперь отдаляется с каждым шагом, с каждым шагом от чужбины к свободе, к родине...

Согласитесь, такое даже в жизни редко случается, а мы с вами, не посвященные в секреты секретных служб, на широком экране наблюдаем сцену обмена нашего разведчика на разведчика противостоящей стороны, и для нас суть факта — эта потаенная правда жизни — куда важнее реликтовой кинобижутерии.

Все это — не придирки...

Это то, что противоречит документально строгой основе фильма; то, что ослабляет доверие зрителя. Думаю, что это также вступает в противоречие с авторской позицией — обстоятельство более всего огорчительное...

Все это свидетельствует о том, сколь сильно было для авторов фильма искушение лихой кинобеллетристикой. Авторы боролись с ним изо всех сил, преодолевая сопротивление материала и косность традиции. Следы этой борьбы хранят на себе все компоненты фильма, в том числе и актерский ансамбль. Ансамблевое единство было особенно важно для генерального замысла режиссера.

Свободная естественность Донатаса Баниониса задавала тон. В этом же ключе поразительно точно сыграл Л. Норейка полутораминутную роль полковника Никольса. Рядом с ним А. Эскола, сухой и строгий в роли комиссара полиции Смита, М. Райс, сыгравший роль Гребана — связного доктора Хасса. Несколько в иной манере, по-театральному эффектно В. Эренберг играет Хасса, убийцу под маской респектабельного ученого, и это оправданно, потому что и наигранный пафос и сентимент очень точно характеризуют его прошлое.

К сожалению, как мне кажется, неглубок Савушкин в исполнении Р. Быкова. Трудно понять, почему. То ли виной тому обманчивая легкость задачи (актер играет актера), то ли в самой роли разведчика-дилетанта Р. Быкову не удалось открыть первичного фундамента личности. Скорей всего, последнее — обобщенно-романтическая приблизительность характера выпадает из общего стиля ансамбля.

В изобразительном решении фильма оператор А. Чечулин и художник Е. Гуков проявили себя надежными единомышленниками постановщика. С помощью скупых средств они заставляют поверить в то, что и заграницу можно снимать без развесистой клюквы — сдержанно и достоверно. И надолго запомнится тот кадр в «Мертвом сезоне», в котором Савушкин проходит берегом моря на фоне серой спокойной воды и темнеющих скал.

Заметно, как плодотворно режиссер С. Кулиш использует в этом фильме свой прошлый опыт оператора и документалиста.

Вот идет заупокойная месса в соборе. Здесь собрались все действующие лица доргейтской драмы. Камера свободно скользит по лицам людей, открывая по-

«Мертвый сезон»

таенное, связывая их друг с другом прочными связями непрерывающейся драмы,— сто шестьдесят метров живого, емкого действия при минимальном движении в кадре.

В другом случае снимается сцена, внешне мало связанная с сюжетом, но богатая ассоциативными параллелями. Савушкин бродит по залам собачьей выставки, вглядывается в лица владельцев: он помнит, что некогда злодей Хасс обожал собак из породы боксеров. Камера повторяет движение ищущего взгляда, переходит с лиц хозяев на собак и обратно, останавливается, наткнувшись на особенно уродливое или странное... И опять-таки в кадре почти ничего не происходит, но внимание зрителя не ослабевает. Это сделано по высшему классу точности.

Ритм фильма нерезкий, темп действия максимально приближен к естественному — и это тоже работает на достоверность. Снимая сцену двойной погони, режиссер почти избегает монтажного приема как средства нагнетания напряженности. Только быстрое укрупнение и нарастающий рев моторов. Здесь найден свой характер внутреннего действия, открывающегося за внешним.

Ритмически фильм выстроен точно, и действие движется без резких спадов,

только последняя часть — однообразно элегическая по настроению—несколько снижает впечатление. Финал спасает Банионис: он сам по себе зрелище.

●

Эйнштейн, любивший поозорничать, сказал однажды, что, по его мнению, романтический стиль в искусстве — это своего рода незаконный прием, к которому прибегают, чтобы, не слишком утруждая себя, добиться более глубокого восприятия. Парадокс, конечно, но доля правды в нем есть.

Сценаристы В. Владимиров и А.Шлепянов и режиссер С. Кулиш сделали отличный фильм, нечто более крупное, чем «интеллигентный детектив». Он имеет успех, настоящий зрительский успех, и потому лишний раз заставляет задуматься о борьбе двух стихий в современном кинематографе. На первый взгляд может показаться, что силы их не равны. На стороне драматургической завлекательности — вся мощь профессиональных традиций, привычная предрасположенность аудитории, да, наконец, и спасительная для авторов возможность вовремя сослаться на вольный полет фантазии. На стороне документальной достоверности — только одно: убедительность.

Фильм «Мертвый сезон» подтверждает, что дух документализма не вторгается в художественное кино непрошенным гостем — он входит в него как хозяин.

Можно ли сдвинуть гору?

Л. Погожева

«Братья Карамазовы» (по роману Ф. М. Достоевского). Сценарий и постановка И. Пырьева. Оператор С. Вронский. Художник С. Волков. Композитор И. Шварц. Звукооператор Е. Кашкевич. «Мосфильм», 1968.

3-ю серию «Братьев Карамазовых» после смерти И. Пырьева завершили М. Ульянов и К. Лавров.

«Если на всех человеческих языках говорить будете, но любви не имеете, то будете как кимвал бряцающий».
(*Из Библии*)

Уходишь после просмотра трех серий, или, как теперь говорят, трех частей фильма «Братья Карамазовы» с чувством сложным, с душой растревоженной, с желанием разобраться в противоречивых ощущениях, с настоятельной необходимостью перечитать роман. Вновь подивиться—какая это глыбища, сколько боли, гнева, страсти заключено в этой трагической фреске, созданной на века.

А я лично, когда смотрела фильм, не могла, да и не хотела отрешиться еще и от мысли, что тут в фильме имеешь дело с последним трудом большого режиссера, его крайней точкой. Его силой и его слабостью. Всеми противоречиями его натуры, особенностями его незаурядной личности, бушевавшими в нем страстями, внезапно оборванными смертью.

О, я отлично понимаю, что создание фильма всегда плод коллективного труда, что в фильм вложены усилия многих талантливых людей. И все же в «Братьях Карамазовых» я в первую очередь вижу выражение личности Ивана Пырьева, его почерк.

Не случайно взялся Пырьев за роман Достоевского (в третий раз за Достоевского!). Не для того же, чтобы академически спокойно экранизировать или тем более иллюстрировать его страницы, а для счастья погрузиться в его сложный,

противоречивый художественный, нравственный и философский мир. Для того, чтобы с чем-то яростно поспорить, но более всего — для того, чтобы, найдя в романе созвучность своим переживаниям и взглядам, восхититься прозорливостью художника, влюбленного в Россию, трагического искателя социальной гармонии. Для того, наконец, чтобы, миновав множество напластований, трактовок и прочтений, самому обратиться к образам братьев Карамазовых, к их судьбам, страданиям, трагическим конфликтам и прочитать их заново.

Конечно, жаль, конечно, обеднило фильм то, что не нашлось в нем места, например, для объяснения легенды о великом инквизиторе с ее триадой «чудо, тайна и авторитет». Еще более того жаль, что исчезли любимые герои Достоевского — дети. Трогательный Илюшечка, Коля Красоткин, мальчик, «открывший Трою», Лиза и другие. Конечно, плохо, что нет в фильме истории с «капитаном Мочалкой», что скороговоркой решена сцена суда.

Жаль, что многие сложные линии романа в фильме как бы выпрямились, упростились. Исчезла, например, постоянная в творчестве позднего Достоевского тема его страха перед наукой, вторгающейся в «святыню святых» — религию. Упростился образ «семинариста-карьериста» Ракитина, представлявшего в романе пугающую, ненавидимую Достоевским идеологию рационализма с его «дерзкой» постановкой дилеммы «бог или химия»: «Нечего делать, ваше преподобие, подвиньтесь немножко — химия идет!» Исчез, вернее, как-то смазался исторический фон, на котором развивается стремительное действие романа — Россия конца 70-х годов, с ее кризисом русского барства, бурлящими новыми силами, идеями, с продолжающейся борьбой западников и славянофилов. Россия, взятая Достоевским в огромном масштабе — от уголовной хроники до размышлений о грядущей революции и социализме, от библейских заповедей до философских и нравственных проблем новейшего времени.

Да, многое исчезло и изрядно упростилось в фильме. Список «убытков» можно перечислять долго. Но стоит ли это делать? Ведь ни одна экранизация никогда не передавала, не включала в себя все линии, все сцены, все темы, все богатство первоисточника. Ибо каждая истинно творческая экранизация являлась по существу новым произведением иного искусства, сохраняющим не букву, а дух, смысл, внутренний образ экранизируемого произведения литературы.

И я решительно не согласна с теми, кто, не признавая достоинств фильма «Братья Карамазовы», закономерности предложенной авторами композиции, заявляет, что все в нем свелось к голому сюжету, что в итоге получился чуть ли не детектив о «деле в Мокром». Нет и нет. Совсем не детектив. Отнюдь не детектив.

И вот для того чтобы сказать, что же получилось, обратимся непосредственно к фильму.

Вот его начало: вступительные титры плывут по золотым церковным куполам, потом открывается внутренность церкви. Иконостас, горят зажженные свечи... Слышен звон колоколов. Из ворот монастыря длинной, спокойной чередой выходят монахи. И вновь — купола, кресты, вспорхнувшие стаи голубей...

И через всю эту «благодать» спешит, ужасно спешит Дмитрий Карамазов. Спешит навстречу своей страдальческой судьбе.

Смотрите, как бы говорят нам режиссер и оператор. Мы будем снимать фильм в спокойных традициях классической живописи. Просто. В реалистически трактованном цвете. Без фокусов. Без подробностей. Ибо нам важно сказать о главном. О чем же? Да о людях, об отце и четырех сыновьях, об их драмах, их нравственном мире, пришедшем в столкновение с простыми человеческими нормами морали и истинами, об их поиске смысла жизни...

Мы думаем, что эти социально-нравственные проблемы суть самые важные и не только в романе и фильме, но и в жизни.

Вот они — герои все вместе. Разом сошлись в тесной келье старца Зосимы. Шум стоит ужасный. Идет жесточайший спор по «генеральному вопросу». «Нет веры — значит нет и добродетели». Не веришь в бога и бессмертие — значит торжествует идея «все позволено». Все. Включая крайний эгоизм и злодейство.

«Братья Карамазовы»

И за всем этим спором — трагическое неверие в природную нравственность человека. Страх перед его «карамазовскими инстинктами», которые надо смирять, обуздывать, внушая страх расплаты на том свете...

Сцена в монастыре снята почти целиком на крупных планах (как, впрочем, и большинство других сцен).

Кривляясь, юродствуя, брызгая слюной, кричит о «непочтительном сыне — Франце Мооре» старый сладострастник Федор Павлович Карамазов.

«На дуэль... на пистолетах, на расстоянии трех шагов... через платок!..»

Какую полную, страшную и точную характеристику дает своему герою актер М. Прудкин. Как тщательно лепит образ. Театрально? Может быть. Но в нынешний век модных, стертых, иной раз лишь мимикрирующих под правду жизни художественных решений я лично предпочитаю вот такой максимум актерской игры. Предпочитаю открытую образность, накаленную страсть, речь, а не бормотание, яростную драматургию... Конечно, если все это не отдает откровенной бутафорией.

Ненависть, ревность, жадность, низость, цинизм — вот она изнанка благостной России колокольного звона. Вот что бушует на дне ее, в том черном и страшном ее колодце, который зовется душой потерянного, развращенного, безнравственного человека. Достоевский ужасается: что удержит его от творения гнусностей, если он потерял страх божьей кары? И какую часть человече-

«Братья Карамазовы». А. Мягков — Алеша Карамазов, П. Павленко — старец Зосима

ства составляют Карамазовы? Все человечество или только верхний его слой—барство и зараженную ядом нигилизма интеллигенцию? Все эти проблемы мучали Достоевского, и от всего этого хотел он спастись, прильнув к источнику мудрости простого народа («серых зипунов»), народа, который представлял себе в виде смиренных, верующих христиан.

Достоевский был совершенно беспощаден ко всему, что было связано с помещичьей Россией, но противопоставить ей пытался лишь утопический идеал «белой церкви».

«Государство должно кончить тем, чтобы сподобиться стать единственно лишь церковью и ничем иным более. Сие и буди, буди» (Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 5, стр. 82).

Хотел, вернее, тщился Достоевский протащить и утвердить эту «тихую Осанну», но уж слишком велико было «горнило сомнений», через которое он ее «тащил». Слишком велико. Нет, не верил он, хотя исступленно убеждал себя: «и буди, буди»...

Широко, полно и сразу охарактеризовав жалкого и отвратительного Федора Павловича, авторы фильма незаметно как бы оттесняют его фигуру на второй план и сосредоточивают внимание на Иване Карамазове. Здесь уже нет одной и разом все определяющей краски. Здесь диалектика, здесь все сложнее, да и образ этот один иг самых, если не

самый сложный образ во всем творчестве Достоевского.

Иван Карамазов — по мысли Достоевского — воплощение греха индивидуализма, пороков западничества, средоточие дерзкого бунта против бога, его мира и его рая...

В первой сцене талантливым и умным актером К. Лавровым дается лишь как бы экспозиция, заявка на характер Ивана. Но заявка очень и очень многое предвещающая. Значительны, полны глубокого смысла бледное лицо, кривая презрительная улыбка, глаза, спрятанные за стеклами круглых очков, манеры — сдержанные, спокойные, но за которыми угадываются бушующие страсти, боль и гнев. Все значительно. И таинственно. Здесь задается загадка. «Иван — загадка»,— говорит Алеша. «Сфинкс». Точнее не скажешь!

Достоевский ненавидел и любил своего героя, любил потому, что в общем-то он был ему гораздо ближе; понятнее, чем другие «праведные», выражал Иван его собственные сомнения, его мысли, его отношение ко многим сторонам жизни.

Иван Карамазов — 23-летний недоучившийся студент — лучше знал жизнь и философствовал убедительнее, нежели церковники, спрятавшиеся от жизни за монастырскими стенами.

Полнее всего раскрывается и в романе и в фильме образ Ивана Карамазова в

«Братья Карамазовы». М. Прудкин — Федор Павлович Карамазов

«Братья Карамазовы». М. Ульянов — Дмитрий Карамазов, А. Адоскин — следователь.

сцене «бунта». Здесь он одерживает полную победу над поповской идеологией всепрощения.

В фильме эта важнейшая сцена сделана интересно, сыграна талантливо, хотя и дается она по сравнению с романом в сильно сокращенном виде. Из нескольких новелл о страданиях детей оставлена одна. Правда, сильнейшая. Самая страшная — о генерале-помещике, псами затравившем ребенка на глазах у матери. В этой новелле воплощено многое — кошмар крепостничества, предвидение звериного облика фашизма и современного разгула садизма, чудовищной жестокости в буржуазном мире.

Рассказывая эту новеллу потрясенному Алеше, Иван — К. Лавров поистине великолепен. Актер очень точно понял характер своего героя, всю сложность заключенных в нем крайностей, всю диалектику присущей ему душевной борьбы, всю похожесть его на Достоевского.

Безусловно хорош в этой сцене и актер А. Мягков. Особенно когда его «тихий ангел — Алеша» побелевшими и трясущимися губами отвечает на вопрос Ивана—мог ли бы он простить помещика?— «Расстрелять». Сцена «бунта», развернутая в обстановке дешевого кабачка, принадлежит к сильнейшим сценам фильма. Здесь господствует то единство стиля и настроения, которого не хватает во многих других сценах.

Не обойдена совсем, хотя как-то уж слишком бегло поставлена в этой сцене и знаменитая дилемма Достоевского — можно ли построить будущее счастье

«Братья Карамазовы». А. Мягков — Алеша Карамазов

человечества на страдании невинных? Та дилемма, которую писатель выдвигал против всякого насилия, в том числе и революционного.

И еще мне лично жаль, что сцена бунта сама по себе, как я уже написала, сыгранная сильно, верно, оказалась лишенной вступления и заключения. Напомню, что началом, экспозицией ее в романе были страницы, показывающие умиление Ивана жизнью, передающие его рассуждения о Европе и ее «дорогих покойниках», о «клейких листочках», и — что очень важно — о любви. Концом же сцены была грандиозно написанная легенда о великом инквизиторе, заканчивающаяся монологом инквизитора перед молчащим Христом.

Могут возразить — а зачем было бы включать в фильм то, что его бесконечно усложнило бы, увело непосредственное действие в сторону? Ну на это можно ответить так — взявшись сдвинуть гору, незачем думать, как ее обойти.

Когда-то М. Горький в статье «О карамазовщине», опубликованной в 1913 году в газете «Русское слово», занял весьма отчетливую принципиальную и для того времени единственно верную позицию. «Я глубоко убежден, — писал Горький, — что проповедь со сцены болезненных идей Достоевского способна только еще расстроить и без того уже нездоровые нервы общества».

Но с тех пор все давно и решительно изменилось. «Нездоровые нервы» старого общества вместе с самим обществом стали достоянием музея. В прошлое канули декадентские, равно как и позднейшие вульгарно-социологические искажения творчества Достоевского. Обращение к его наследию нынче уже никого не пугает, не способно испугать. Поэтому вполне закономерно в наше время (не

«Братья Карамазовы». В. Никулин — Смердяков, К. Лавров — Иван Карамазов

обходя трудностей, споря с реакционными сторонами философии писателя) дать всему творчеству Достоевского современный, марксистский анализ. Могут сказать — а при чем здесь кино, экранизация? А при том, я думаю, что любая экранизация это всегда и творческое воспроизведение первоисточника и его искусствоведческий анализ.

Однако вернемся к фильму. Сцена бунта, как и начальная сцена, построена на крупных планах. Глаза в глаза. Ничто и никто не отвлекает внимания зрителя от актера, его творчества. Ну что же — это справедливо. Вспомним, как когда-то в статье о Достоевском Луначарский писал: «Его (Достоевского.—*Л. П.*) интересует самый субъект в переживаниях и самые переживания, как таковые, поскольку он очень мало останавливался на описании среды, окружающей его героя обстановки. Проходя мимо этого, он стремился поскорее подвести читателя к потоку, к калейдоскопу мыслей, к музыке чувств своего героя».

Так вот, я думаю, что в решающих сценах фильма «калейдоскоп мыслей и музыка чувств» верно и глубоко схвачены актерами. И это прекрасно. В этом «дух» романа. К. Лавров в роли Ивана, А. Мягков в роли Алеши при всех купюрах и потерях, по сравнению с романом, создали отнюдь не однолинейные характеры героев. Они сумели их понять, по-

любить, взволноваться их судьбой, выделить то главное, что их мучило,— тоску по гармонической жизни, боль и гнев при виде жестокостей и несправедливостей, царящих в мире.

Ну, а что же Дмитрий Карамазов в исполнении М. Ульянова? Скажу сразу — мне он решительно нравится. Начну с кажущихся «мелочей». (Впрочем, на мой взгляд, это вовсе и не мелочи.) У актера Ульянова, а следовательно и его героя Мити поразительно яркие, ясные, чистые голубые глаза. При всех метаниях героя, при всей сумбурности его горячечных поступков глаза его остаются детскими, добрыми. Глаза выдают сущность человека (зеркало души). И мы видим, что в Мите живет нечто детское, не погибшее в карамазовщине, нечто простое, русское, доброе, не искаженное барством, жестокостью и расчетом. Ульянов в каждой сцене играет это резкое противоречие, эту борьбу двух начал, подчеркивает контраст между злобой, ревностью, необузданностью Мити и его детскостью, добротой, широтой.

Сильнейшей сценой, где показано торжество доброго начала в Мите, является сцена в Мокром. Именно здесь торопится Митя быть щедрым сердцем. Он готов жертвовать своей любовью к Грушеньке, «уступить» ее поляку... Была бы только она счастлива. «Счастья твоего губить не хотел»,— шепчет Митя в упоении, когда узнает, что любит его Грушенька. В вакханалии пьяного пира, цыганских плясок, в трактире, где веселятся за деньги, двое — Митя и Грушенька — пьяны и веселы, но не от вина, а от любви и счастья. Расцветает душа Мити, чистой, прекрасной становится его любовь, их общая, навек их связавшая любовь. Они перестали мучить друг друга, лепетали, «как дети». «И неужто ты, дурачок, взаправду хотел завтра застрелиться?»...

Все это снято режиссером, оператором, сыграно актерами с истинным темпераментом, во все нарастающем ритме, в красках резких, контрастирующих, отвечающих стилю Достоевского.

Но если говорить о линии Мити, о том, как она развернута в предшествующих сценах и эпизодах, то мне одной истории, с ним случившейся, решительно не хватает. Обязательно — или прямо или, как это написано в романе, в пересказе — должна была появиться на экране история с «капитаном Мочалкой». Обязательно надо было дать и это унижение Мити, показать эту его жестокость, чтобы позднее, в коротком своем счастье, его не оставляла бы мысль о горе мальчика Илюшечки, чтобы и в светлую свою минуту вспоминал Митя его жалобный крик: «Пустите, пустите, это папа мой, папа, простите его!»

Душа человеческая, по мысли Достоевского, всегда арена жестокой борьбы бога и дьявола, добра и зла. Во что Достоевский верил уже искренне, без натяжки — это в спасение человека любовью. Нет, не в религии, в которую писатель только силился верить, а в любви — спасение. В этом все дело.

Однако вернемся к сцене в Мокром. В ней тоже, как и в сцене «бунта», живет единое, цельное настроение. Создается оно не пейзажем, не фоном, не музыкой, не цыганскими плясками и пением, а накалом бушующих в героях страстей. Контрастом шумных страстей и тихой любви, буйством и счастьем, на мгновение подаренными героям. Здесь кульминация и развязка. Здесь рождение немыслимо короткого митиного счастья и тут же начало его гибели. Арест, а позднее — суд, ссылка. М. Ульянов и

«Братья Карамазовы». Л. Пырьева — Грушенька, С. Коркошко — Катерина Ивановна

Л. Пырьева хорошо сыграли в сцене в Мокром безудержную, короткую радость любви, которая пришла к их героям через ревность, гордость, кровь, падение... В этой сцене ярко-голубые глаза Мити наконец приобретают выражение радости и покоя.

Тема любви, мысль о любви, сама любовь к Родине, народу, женщине, ребенку, каторжному ссыльному — один из основных мотивов Достоевского. Его талант охотно называли жестоким. Это так, но вспомните — ведь в каждом произведении, и с особой настойчивостью в последних («Кроткая», «Сон смешного человека», речь у памятника Пушкину), он буквально кричал, призывал — любите! И любовь спасет вас от бездны!

Смиренник Алеша (как и другие братья, являющийся частью души самого Достоевского) силен тем, что любит. Он прямое воплощение любви к людям. Он созерцатель, но более того сострадатель. Впрочем, в фильме актеру А. Мягкову досталась главным образом роль созерцателя.

В романе Алеша олицетворяет идею более действенной любви. В фильме он пассивен, не имеет своей линии жизни, своей судьбы. И опять-таки прежде всего не хватает и для характеристики Алеши сцен с детьми. Уж очень они важны! Помните — роман и заканчивается сценой с детьми, развивающей с оттенком сентиментальности драгоценную для писателя идею любви и братства. «Мы вас любим, мы вас любим, Карамазов!» — хором кричат мальчики, обращаясь к Алеше.

Это не вошло в фильм. Он также заканчивается апофеозом любви, но более узко трактованной,— любви Грушеньки к Мите.

Самое страшное, по мысли Достоевского, не иметь сердца, быть не способным к любви. Тогда мрак, холод — тогда конец. Есть и такой страшный обездоленный персонаж в романе и фильме — Смердяков. Тень Ивана, его двойник, средоточие ненависти к людям: пусть убивают друг друга — «один гад уничтожит другую гадину»... Воплощение скепсиса, неверия, жестокости.

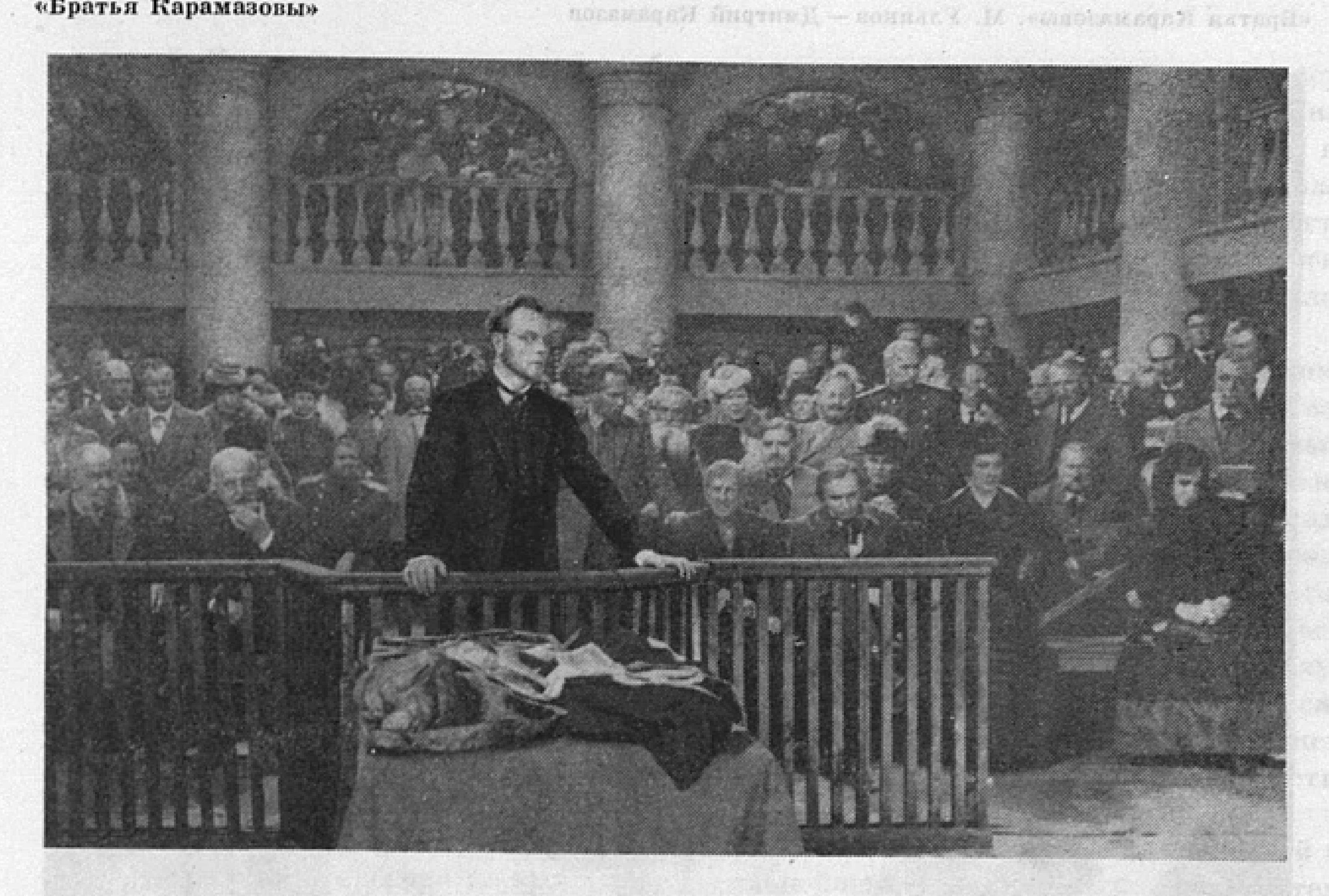
Актер В. Никулин, исполняющий в фильме роль Смердякова, неожидан для меня. И если в том, как исполняются роли других Карамазовых, я принимаю все, всю их актерскую акцентировку, соглашаюсь с тем, что так и надо было играть — крупно, ярко, открыто, без полутонов, а прямо неся мысль и страсть, то здесь в том, как лепится образ Смердякова, мешает заданность, слишком очевидный, назойливый режиссерский диктат и расчет. Так и кажется, что это не сам Смердяков тихонько крадется, появляясь всюду, где появляется Иван Карамазов, а режиссер «велит» актеру пройтись на цыпочках на втором плане и, так сказать, сообщить зрителю о таинственной и опасной связи Ивана и Смердякова.

Мне хотелось, чтобы Смердяков был на экране менее актерским созданием, не таким импозантным, чтобы был он как-то незаметнее, естественнее, обыденнее и тем самым гаже, страшнее.

Смердяков и смердяковщина весьма живучее явление, ныне прочно обосновавшееся в буржуазном мире, а следовательно в буржуазной литературе и кино.

Там, где нет любви к человеку, нет веры в него, где господствуют жестокость, извращенность, расчет, холодный скептицизм, там появляются «философствующие» лакеи, готовые на все. Достоевский как бы предвидел возникновение

«Братья Карамазовы»



в искусстве целой галереи образов убийц, психопатов, эпилептиков, самоубийц, героев, обладающих патологической жестокостью. Только существенная разница: то, что для Достоевского было трагедией, несчастьем, ужасом жизни, теперь многими буржуазными художниками рассматривается как норма.

Ну и наконец о женщинах. Достоевский любил женщин. Всех. Инфернальниц и кротких. Бурных и тихих. Замученных жизнью и капризных повелительниц, взбалмошных, ребячливых, горбатых, чахоточных, красивых. Всех. В творчестве Достоевского никогда не мог возникнуть образ женщины, хотя бы чем-то похожей на Смердякова. (Если не считать образа старухи ростовщицы, убитой Раскольниковым.) Достоевский любил женщин потому, что они сами более, нежели мужчины, живут любовью, ценят любовь, хранят ее как движущую силу жизни, как нечто, составляющее основу ее.

И среди любимых героинь Достоевского бесспорно самой любимой была Грушенька из «Братьев Карамазовых». Один из трогательнейших образов «невинной блудницы», столь часто в разных вариантах встречающихся в русской литературе. «Самое обыкновенное и простое существо на взгляд, добрая, милая женщина, положим красивая, но так похожая на всех других красивых, но «обыкновенных» женщин. Правда, хороша она была очень, очень даже русская красота, так многими до страсти любимая».

Такая ли Грушенька в фильме? Нет, не такая. У актрисы Л. Пырьевой совсем иной тип внешности, иной темперамент. Но в решающих сценах Пырьева создает характер по-своему интересный, диалек-

«Братья Карамазовы». М. Ульянов — Дмитрий Карамазов

тический. На экране женщина, не оскорбленная падением своим и потому мстящая окружающим, не «инфернальница», а женщина любящая, и долго с муками скрывающая свою любовь. Лучшая сцена Л. Пырьевой—уже описанная мной сцена в Мокром, когда все искусственные и нравственные преграды рухнули и Грушенька становится собой — добрым, любящим человеком, готовым на самопожертвование.

К сожалению, совсем не удалась в фильме такая важнейшая сцена, как сцена «поединка» Грушеньки и Катерины Ивановны. Сцена решена как-то внешне, актрисы Л. Пырьева и С. Коркошко, как мне кажется, торопятся раскрыть состояние своих героинь, и от этого — от торопливости и отсутствия правильного тона — пропадает сложность рисунка сцены. Сыграть же актрисам надо было столь многое, такой сложный, трудный калейдоскоп живых, противоречивых чувств, что делать это в торопливом ритме с оголенной задачей нельзя. На экране получился как бы конспект заранее заданных чувств, краткий их перечень. А этого недостаточно, чтобы поверить в рождение этих чувств, чтобы у зрителей сжималось сердце и кровь начинала стучать в висках, как это происходит при чтении сцены «поединка» в романе. Гораздо лучше обе женщины в последних частях фильма — в сцене в Мокром и сцене суда.

●

Я назвала свою статью, отнюдь не исчерпавшую анализ фильма, «Можно ли сдвинуть гору?». Что же ответить на этот вопрос? Думаю, что гора осталась стоять на месте. Гора не сдвинута. Но и не обойдена. Более того, взята ее важная высота. В фильме правдиво, с большим темпераментом показаны драма и нравственный мир основных героев романа. Создано произведение (не детектив, не об убийстве) о любви. О ее огромной силе. Произведение, осуждающее мерзость душевного цинизма, грех бездуховности, говорящее о необходимости веры в человека.

Создано произведение об исконном, могучем стремлении человека жить. Создано произведение, пронизанное единым настроением, которое несут убедительно обрисованные образы героев. Это возможное или, лучше сказать, одно из возможных прочтений романа Достоевского. Этого немало. Хотя за кадром осталось очень многое из того, что составляет художественный и философский мир писателя. Полагаю, что к огнедышащей реке его творчества кинематографисты будут приходить еще не раз.

Да, Иван Пырьев в своей последней и сильнейшей работе не уподобился тем двум пустынникам, которые, по библейским легендам, были единственными на всей земле, кто мог бы сдвинуть гору, но он сделал многое для того, чтобы страстно, сильно, яростно рассказать о трагедии братьев Карамазовых и приблизить этот рассказ к нам, сообщив ему современный нравственный смысл.

Хозяева на земле

К. Щербаков

«Встречи на рассвете» (по мотивам повести А. Кузнецова «У себя дома»). Сценарий А. Кузнецова. Постановка Э. Гаврилова и В. Кремнева. Оператор С. Зайцев. Художник В. Гладников. Композитор А. Аедоницкий. Звукооператор Б. Вольский. Редактор Н. Лозинская. «Мосфильм».

Повесть Анатолия Кузнецова «У себя дома», опубликованную в журнальном варианте лет пять назад, встретили тогда по-разному. Были похвалы, добрые слова, были и упреки, смысл которых сводился, в общем, к тому, что писатель облегчил, упростил серьезные жизненные конфликты. В самом деле, молоденькая, неопытная Галя Макарова приезжает из города в колхоз, где родилась, идет работать дояркой, и тут ее энтузиазм и добросовестность за короткий срок сразу превращают ферму из отсталой в передовую. Сюжетная схема знакомая, даже набившая оскомину. Неправильно, говорили противники повести, недооценивать роль экономических условий, общей рациональности ведения хозяйства, решительным образом влияющих на подъем или упадок деревни, неверно было бы в энтузиазме Гали Макаровой усматривать чуть ли не панацею от всех бед.

Претензии казались не лишенными оснований. Но вот прошло время, и режиссеры Э. Гаврилов и В. Кремнев сняли фильм «Встречи на рассвете», сценарий которого Анатолий Кузнецов написал по мотивам своей повести. При этом сценарист и режиссеры ни в коей мере не переосмысливали концепцию повести. Только сделали эту концепцию более последовательной, убедительной, устранив некоторую назидательность, чуть прямолинейную заостренность, допущенную тогда как бы заведомо в предвидении возражений. И оказалось, что именно сегодня фильм этот волнует, наводит на размышления.

Фильм «Встречи на рассвете» привлекателен своей чуткостью к логике жизни, спокойным иммунитетом к шаблонам любого склада и толка. Иммунитетом, который, видимо, рождается только тогда, когда человеку всерьез есть что сказать.

Ни аккуратно подстриженными цветочными клумбами и дворцами культуры из стекла и бетона, ни аспидно-черной, по колено, грязью, в которой копошатся страховидные свиньи, современного кинозрителя в изображении деревни не удивишь. И немного надо, чтобы таким способом заявить свои пристрастия в искусстве, утвердить эстетическую, так сказать, платформу.

В фильме «Встречи на рассвете» камера оператора С. Зайцева как бы даже нейтральна по отношению к изображаемому. Галя возвращается домой, у нее очень хорошо на душе — освещенное солнцем поле дано на экране в унисон ее настроению, но без подчеркнутого умиления его неоглядностью, бескрайностью и т. д. Авторы впервые приводят героиню на ферму — скверную, запущенную, и нам передается это ощущение тоскливой запущенности, однако опять-таки не чувствуешь авторского нажима, детального разглядывания навозной жижи и голодных, жалобно ревущих коров.

В противоречия и сложности жизни колхоза авторы вводят нас иными, более тонкими художественными способами.

Вот — по назначению своему — вроде бы проходной эпизод: Галя приходит к председателю Воробьеву с просьбой отправить ее работать на ферму. Воробьева играет Г. Жженов, играет человека, по горло занятого своим колхозным делом, преданного ему и при этом относящегося с некоторым недоверием, настороженностью к людям со стороны. Председатель

«Встречи на рассвете»

и Галю встречает официально, суховато — видно, редко когда бывал толк от приезжих, случайных людей. А потом, узнав, что перед ним дочь лучшей когда-то доярки области, произносит вдруг глубоко искренние, участливые слова: «...Милая, что ж ты в городе-то не осталась...» И вы понимаете: непросто в деревне, если, беззаветно любя ее, мог Воробьев, пусть в минутном порыве, сказать так человеку, к которому почувствовал симпатию. Потом с давней, усталой горечью говорит он о матери Гали: «А когда отнялись руки, так ни один из нас не поинтересовался, чем ей жить». Но в ответ на неопределенное: «Бывает...», брошенное собеседником, вдруг непримиримо, резко отвечает: «Бывало!»

И снова за этим — многое. И возродившаяся надежда: ведь забота о колхозных ветеранах стала сейчас поистине всенародным делом. И неудовлетворенность, боль — оттого, что он, Воробьев, и такие, как он, не всегда еще могут сделать все необходимое для своей земли, для людей, живущих на ней.

И за переживаниями Гали, которая, полюбив пастуха Костю, узнает, что уже не одна девушка ходила к нему «помогать» пасти стадо,— не только и не просто ее личная драма. Вспомним эпизод в сельском клубе, где девушки танцуют друг с другом и в шумной толпе не часто мелькают мужские лица. Видно, девушек больше, многие парни подались в город. Конечно, кое-кто возвращается теперь, но не все...

А теперь о главном — о том, как Галя Макарова поднимала ферму. Нет, далеко не сразу и далеко не все пошло у нее хорошо. А если многое все-таки пошло, то почему это случилось. Вот круг размышлений авторов.

Сцена стихийного собрания на ферме, когда изгоняют воровку-заведующую, одна из самых серьезных в фильме. Почти каждый из участников ее — резко очерченный характер. А если говорить о том, что принимается здесь как камертон достоверности, жизненной полноты, то это исполнение С. Харитоновой роли Ольги. Вот поистине прирожденная актриса, у которой каждая интонация, жест, штрих предельно красноречивы, и при этом никакой навязчивости, никакого актерства!

Доярок прорвало, они говорят бессвязно, бестолково, но о том, что наболело, и постепенно становится ясно: люди утратили чувство хозяев земли, разуверились в том, что их труд по-настоящему нужен, уважаем, ценен. И, разуверившись, забыли, что слишком многое зависит от них самих. Что, справедливо требуя от руководства колхоза нормальных условий для работы, они в силах и сами навести элементарный порядок на ферме. И дать по рукам зарвавшейся заведующей тоже в силах.

И никаких чудес не совершала Галя Макарова. Просто не было в ней ни ду-

«Встречи на рассвете»

«Встречи на рассвете»

ховной подавленности, ни усталого равнодушия, ни склонности к шумливому, будто бы смелому, но бесплодному горлопанству (а это две стороны одной медали) — всего того, что в разной степени сказалось в поведении доярок. Просто было в ней естественное чувство ответственности за свое дело, и другие почувствовали это, пошли навстречу. Потому что оно, это чувство ответственности, может быть забито, приглушено, но никогда не умрет в тех, кто знает цену настоящей работе.

Бывали у нас книги, фильмы, которые фетишизировали человеческий энтузиазм — скажем, восторгались палатками в тайге, хотя в них к утру и примерзали волосы к подушке. Восхищались, предусмотрительно оставляя в тени то обстоятельство, что какой-то головотяп не обеспечил людей всем необходимым для работы, заставил преодолевать трудности, которых могло не быть. И, конечно, справедливы были трезвые голоса, настаивавшие, что тут надо не столько воспевать, сколько выводить на чистую воду тех, кто спекулирует на бескорыстии и героизме.

Но всякая здравая мысль беззащитна в том смысле, что ее ничего не стоит довести до абсурда. И вот в иных книгах, фильмах, публицистических статьях фетишизация энтузиазма сменилась фетишизацией экономических условий, рациональной организации труда. Делалось это будто бы из уважения к личности человека. Но, в сущности, такое недоверие к тому, что эта самая личность может сделать своей волей, своими руками, принижало ее. Как,

разумеется, принижала и сентенция о том, что человек все сдюжит, коли он наш человек, а о создании для него человеческой жизни следует думать в неопределенном будущем.

Анатолий Кузнецов одним из первых восстал против нового фетиша, утверждая, что основа всех частных и общих перемен к лучшему в том, чтобы человек ощутил кровную ответственность за дело, каждый за свое, огромное или малое, ощутил себя хозяином его. В воспитании, пробуждении в людях такой ответственности. Мысль, как оказалось, актуальная сегодня не меньше, а возможно, и больше, чем четыре-пять лет назад. Автор сценария и режиссеры поняли здесь друг друга очень хорошо.

И, конечно, для того, чтобы мысль приобрела жизненную конкретность, не осталась на уровне пресловутого доброго намерения, нужен был очень точный выбор актрисы на главную роль. Думаю, такой выбор и был сделан. Тамару Дегтяреву, играющую Галю, можно поздравить с удачей. Такие качества, как бескорыстие, нравственная бескомпромиссность и прямота, преданность делу часто показываются на экране формально, вяло, слишком общо. Пойти проторенной дорожкой, сбиться на «голубизну» актрисе было легче легкого. Дегтярева нигде не сфальшивила, не погрешила против правды конкретного развивающегося характера. В ее работе очень явственно звучит личная нота. И вспоминая о фильме, не можешь отделаться от мысли, что, вынашивая вместе с героиней тот или иной поступок, актриса при этом и для себя и для своих сверстников что-то решала в жизни. В Гале Макаровой многое еще от юношеской наивности, от заданных, умозрительных представлений. Но когда жизнь вносит в них поправки, порой ощутимые очень болезненно, Галя не отчаивается, продолжает поиски того, что действительно прочно, надежно, ценно. А это уже при-

знак характера незаурядного. Нужно быть очень цельным человеком, чтобы до конца остаться собой и в трудной, непривычной работе, и в перепалках с проходимцем зоотехником Цуприком, и во взаимоотношениях с парнем, которого полюбила. Тамара Дегтярева сумела передать такую цельность, будучи при этом очень разной — и темпераментной, и сдержанной, и гневной, и лиричной.

Среди актерских достижений фильма — пастух Костя в исполнении Ю. Назарова. Его наивный, инертный цинизм, его неспособность понять, что жить можно лучше, чище, артист передает не менее убедительно, чем Дегтярева — душевную одержимость Гали Макаровой. На этом строится драматизм их взаимоотношений. И когда в конце ленты Костя опускается на землю, обхватив голову руками, задумывается, быть может, впервые мучительно, всерьез, это дорогого стоит.

Вообще же ансамбль фильма неровен. Рядом с Т. Дегтяревой, С. Харитоновой, Ю. Назаровым, Г. Жженовым, Э. Некрасовой — О. Аросева и В. Андреев в ролях заведующей фермой и зоотехника Цугрика кажутся взятыми словно бы из другой картины. Душевную грубость нельзя показывать грубыми средствами, а у О. Аросевой и В. Андреева — нажим, наигрыш. В результате социальный, человеческий смысл этих фигур попросту измельчен.

Кое-где сбивается ритм картины, возникают затяжки, длинноты. И в построении фильма и в работе с актерами молодым режиссерам не хватает, очевидно, еще мастерства, опыта. Но серьезная жизненная проблема найдена, осмыслена широко, зрело. В этом — итог сделанного.

За жизнью

Л. Закржевская

«Ташкент — город хлебный» (по мотивам повести А. Неверова). Сценарий А. Михалкова-Кончаловского. Постановка Ш. Аббасова. Оператор Х. Файзиев. Художник Э. Калантаров. Композитор А. Малахов. Звукооператор Д. Ахмедов. Редактор К. Гельдыева. «Узбекфильм», 1968.

> Кондратьев отломил корочку хлебца.
> — Хочешь?
> Нет, тут не корочка виновата.
> Не наелся Мишка, мало ему было черствой корочки, но не хлеб согрел его радостью, а добрая ласка, хорошая улыбка на лице у товарища Кондратьева. Сидел он, будто дома, на горячей печке, часто дремал, забывался... спокойно и радостно думал: «Какие хорошие люди!»
>
> *(А. Неверов. «Ташкент — город хлебный»)*

«Ташкент — город хлебный»... Удивительная это была, есть и будет книжка. Свидетельство давних двадцатых годов, которое сегодня читается, как документ. Свидетельство трудного и героического времени, запечатленного художником, на редкость естественным в своем внимании и доброте к человеку. Пожалуй, самое точное слово про эту книгу — справедливая. В ней ничего не приукрашено — ни время, ни люди... Один по злобе готов дать сапогом по голове, сбросить под колеса изморенного голодом мальчонку, чтобы самому примоститься где-нибудь на буфере. Другой отдаст последнюю корку — лишь бы добрался парень до этого легендарного хлебного Ташкента, лишь бы выжил...

И при этом объективном, если хотите, диалектическом равновесии жизненных сил — и именно благодаря ему — радостная, жизнеутверждающая нота определяет звучание всей книги. И — скажем сразу — фильма тоже. Казалось бы, мильон страданий, страхов, унижений —

ан, нет! Есть в Мишке и настоящая жажда — выжить во что бы то ни стало, и неистребимое желание засеять, возродить землю. Ведь не только спасаясь от смерти и заботясь о своих ближних, двинулся маленький крестьянин Мишка Додонов в свою горестную одиссею. О голодающей земле вспоминал он в пути чаще, чем о меньших своих голодных братьях. И победил Мишка голод, победил людскую злобу и собственное отчаяние. Титры, заключающие фильм, идут на фоне вспаханного поля, по которому шагает, разбрасывая зерна, маленький сеятель Мишка Додонов, вернувшийся из дальних краев, возмужавший, окрепший...

Авторы картины сохранили интонацию А. Неверова, его пусть наивный, немно-

«Ташкент — город хлебный»

«Ташкент — город хлебный»

го лубочный «крестьянский» слог. Но дело даже не в том, что в фильме сохранены речевые обороты, что в картину перешло множество характерных деталей и подробностей книги, — важно, что чувствуешь знание материала «изнутри» и какое-то безыскусное умение, не мудрствуя лукаво, сказать о главном.

«Ташкент — город хлебный» — фильм о мере испытаний, о возможности противостояния незащищенной, мальчишеской души целому морю бед. О потенциале гуманности, заложенной в человеческой натуре.

В фильме очень точно фактурно, без боязни быть обвиненными в натуралистичности, передана атмосфера действия. Голая, вымершая деревня (может быть, немного картинно выглядит самая первая сцена — пустая деревянная изба с ребятишками за пустым столом, монотонно стучащими деревянными ложками по пустым деревянным мискам); чугунка с вечной суматохой мешочников — растерянных, жадных и жалких; пыхтящие паровозы, теплушки, телеграфные провода, сараи, пакгаузы, вокзалы, толкучки с их тряпьем, тифозные бараки... Подобное мы, может быть, уже видели на экране, но здесь, в «Ташкенте — городе хлебном» это не выглядит декорацией, горькие детали быта не становятся самоцелью. Они правдивы и правомерны, они служат основной мысли произведения, без них просто не было бы фильма.

Настоящим, «неверовским» вышел в картине ее главный герой Мишка Додонов в исполнении Вовы Воробья. Крепко сбитая фигурка, острый взгляд,

норовистые ноздри... Он и вспылит, и озлится, и расчувствуется в неожиданной радости. При всей его доброте и внимании к другим не чужды ему прижимистость, житейская хитрость. Он может словчить и прикинуться простачком — что делать, не выжить иначе Мишке. Однако нет в нем ни капли подлости, а есть законная крестьянская гордость: заработать — пожалуйста, не погнушается никакой грязью; воровать — не заставишь, не так воспитан.

Рядом с достоверным, живым образом Мишки Додонова столь же правдивы другие образы фильма: матери Мишки (ее по-настоящему трагедийно играет В. Талызина), отзывчивой, сердечной медсестры (Р. Куркина), отчаянного Рахима (Б. Набиев). Они прекрасно «работают» на ведущую тему фильма, помогают сильнее прозвучать мотиву добра и подлинной человечности.

В фильме возникает новая сюжетная линия, которой не было у Неверова. Это история поимки кулацкого сына Степки Дранова, бандита, от руки которого чуть не гибнет Мишка.

Против этой детективно-приключенческой линии трудно что-либо возразить — ведь фильм «по мотивам повести», это оговорено. Она удачно совместилась с мотивом путешествия (Степка Дранов бежит на юг, к басмачам, и пути-дороги их с Мишкой совпадают) и обогатила киноповествование, привела в него новых действующих лиц, в частности, юную чекистку Сауле, погибающую в схватке с бандитом (ее очень искренне и серьезно, без налета мнимой романтики играет Наталья Аринбасарова). Но обидно, что, видимо, из-за Степки Дранова не вошел в фильм интересный образ машиниста Кондратьева, самого доброго из людей, с которыми свела Мишку судьба. К тому же другой важный положительный персонаж — начальник чека Дунаев (в исполнении Н. Тимофеева) — получился этаким традиционным «старшим товарищем», склонным к поучениям, — привычный образ «доброй души человека».

Сюжет повести органично дополняет знакомство двух мальчишек — узбека Рахима и русского, волжанина Мишки Додонова. В этой истории нашла свое продолжение тема предыдущей работы Шухрата Аббасова «Ты не сирота» — фильма о дружбе людей разных национальностей, об органической способности человека к добру.

Хорошо, что художник верен себе, и в воплощении своей темы на экране его режиссура становится все более уверенной, крепкой. Хорошо, что на студии «Узбекфильм» сделана серьезная картина про далекое и героическое время, картина про ребят и для ребят, хотя и взрослым зрителям посмотреть ее будет весьма полезно. Хорошо, что авторы не убоялись в фильме для детей показать трудное, даже трагедийное, не упростили сложности того пути, по которому прошел Мишка Додонов.

Говорить о сложном просто

Л. Браславский

«Верность». Автор сценария Э. Аукштикальнис. Режиссер-оператор Р. Верба. Композитор А. Апанавичус. Звукооператор С. Вилькявичус. Литовская киностудия, 1968.

«В поисках одного дня». Автор сценария В. Бикулич. Режиссер Р. Шилинис. Оператор И. Абаронас. Звукооператор Л. Стацис. Композитор А. Апанавичус. Редактор В. Имбрасас. Литовская киностудия, 1968.

Существует понятие — философия автора. Соль и суть его суждений, как правило, выявляются в развязке. А начало картины? Вялые, пейзажные запевы. Пресловутый общий план, вводящий якобы в обстановку действия. Этакое неторопливое развитие сюжета. Все это не только расхолаживает, ибо лишено своеобразия, авторской энергии, смелости. Такие начала лишены прежде всего той единственной, конкретной мысли, которая неизбежно захватывает вас.

Когда сразу же после титров фильма «Верность» появляется лицо старика и он говорит о том, что они «так спели «Смело, товарищи, в ногу!», что все даже встали», а вслед за ним второй старик рассказывает, как они пели эту песню в Бразилии, и что мотив этой песни придает «столько энергии, что готов хоть в огонь», поверьте, вас охватывает волнение, побуждающее пристально следить за происходящим на экране...

Старики говорят. Потом поют революционную песню. Старухи разучивают слова. Звучит хор. Совсем юные слушают... Потом все эти старики — Паневежский хор, в котором участвуют люди, познавшие за долгие годы огонь, страсть и непреклонность революционной борьбы,— едут куда-то в автобусе (и вы догадываетесь—опять едут выступать) и в дороге делятся таблетками валидола, как некогда делились тюремной коркой... Уже само по себе это воспринимается как подвиг.

Затем подобно дуновению злого ветра — смерть одного из хористов, похороны, кладбищенская тишина.

А песня?.. «Был человек — и не стало человека. Была песня — и осталась песня».

Старики продолжают петь, и теперь уже их песня звучит, как вызов смерти.

В фильме «Верность» ясно ощутим голос авторов — и это похвально, ибо без определенного, личного отношения к жизненным фактам сделать что-либо значительное просто невозможно. Безликость рождает только безликость и ничего больше.

Но, очевидно, будет справедливым признать и за критиком право иметь свое, субъективное мнение...

Ненужными показались вставки старой хроники: нищие литовские крестьяне, каторжане в кандалах, скачущие красные конники. Дело даже не в том, что короткие кадры эти воспринимаются как незамысловатая иллюстрация, и даже не в том, что они разрывают эмоциональную ткань картины.

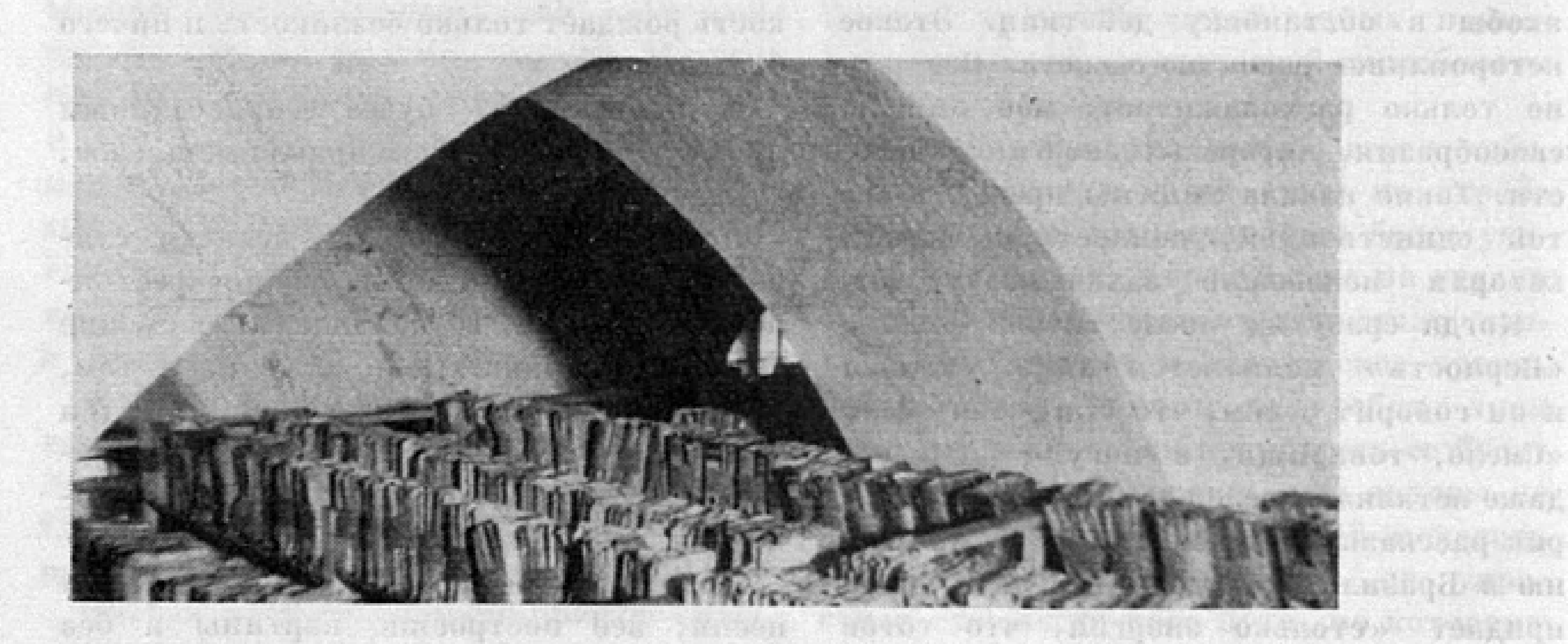
Лица стариков, сама революционная песня, все построение картины и без того вызывают в воображении такое обилие образов, что эти вставки в какой-то степени даже разрушают глубокий и обширный ассоциативный мир, пробуждаемый фильмом.

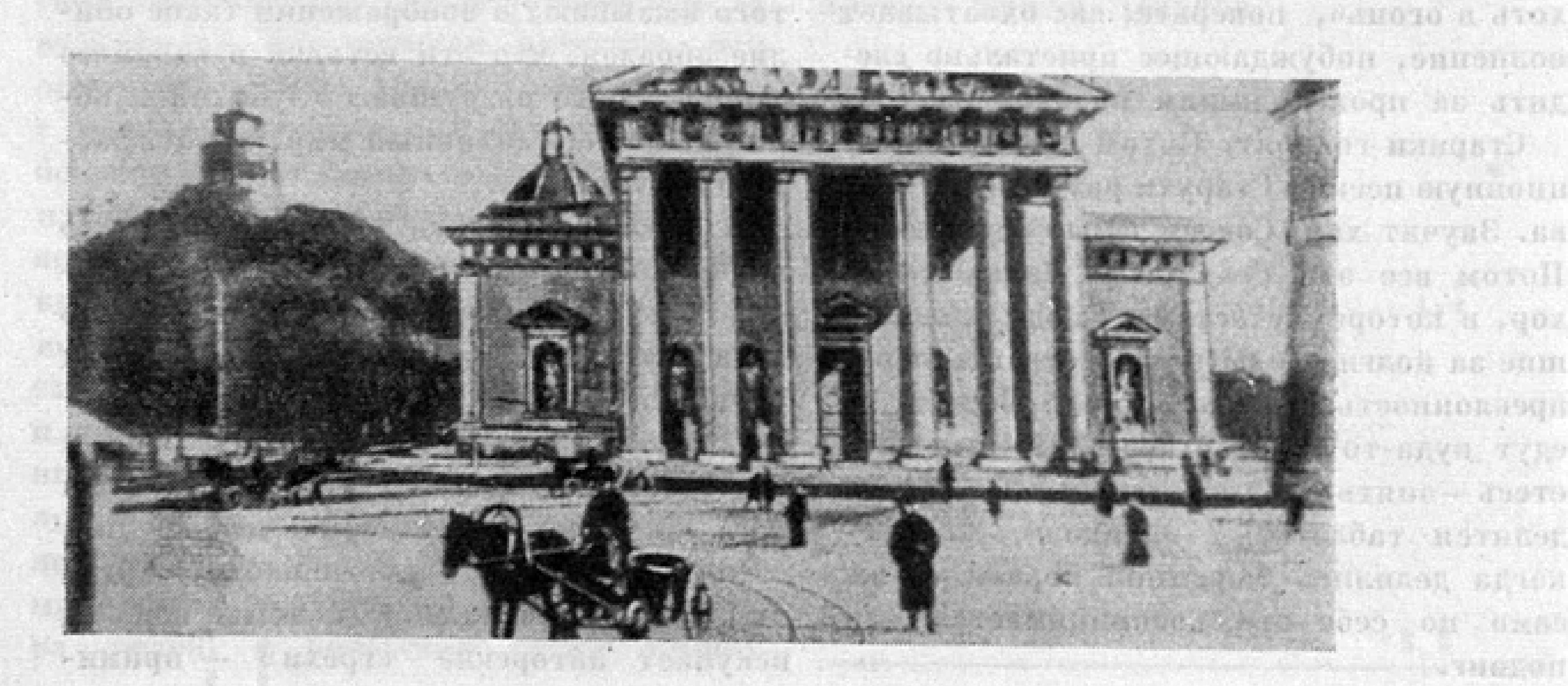
И если уж давать зрителю какую-то информацию, то по крайней мере бóльшую, чем та, которой он элементарно обладает. Недоверие к зрителю всегда мстит за себя.

В этом смысле вне упреков фильм «В поисках одного дня», созданный на той же, Литовской киностудии.

Еще существуют, к сожалению, картины, в которых важность темы как бы искупает авторские «грехи» — прими-

«В поисках одного дня»





тивную подачу материала, бескрылое следование привычным канонам, отсутствие творческой самостоятельности, небрежности, издержки такта и вкуса.

Авторы фильма «В поисках одного дня» создали произведение строгое, сдержанное, едва ли не аскетичное. Такое впечатление, что вся стилистика его выдержана в лучших традициях превосходной литовской графики.

Берлин конца XIX века, Вильнюс того же времени тонко, без всяких видимых швов монтируются со съемками сегодняшнего дня.

Отбор материала, кажется, ни в чем не повторяя уже виденное, произведен настолько тщательно, что не может не вызывать уважения к труду и ответственности авторов.

Речь идет о том единственном дне, который Ленин провел в Вильне на пути из Германии в Россию в 1895 году. Он под слежкой. Дано указание департамента полиции установить наблюдение за определенными лицами, среди которых назван и Ульянов.

Граница в Вержболово, старый вильненский вокзал, подозрительные фигуры сыщиков на перроне, бесстрастные лица жандармов, их сапоги, истоптавшие, очевидно, немало мостовых в суетных поисках «неблагонадежных»,— все это, показанное в фотографиях, не только воспроизводит атмосферу событий, но как будто передает даже погоду, какая была в тот предосенний, хмурый день.

Жандармы не обнаружили в Вильне Ленина. Однако он был там. Он сам говорит об этом в зашифрованном письме: «Был прежде всего в Вильне... беседовал с публикой о сборнике».

Авторы не ограничиваются скупыми строками письма. Они хотят знать, что скрывается за ними. Может быть, «публика» это никто иные, как руководители виленских социал-демократов? С ними был связан Розенбаум, сумевший переправить книги Ленина через границу и спрятать их на нелегальной квартире Матильды Средницкой...

Так выясняется, что Ленин действительно установил в тот день связь с виленскими социал-демократами.

Вторая половина очерка, исполненная в распространенном ныне жанре «поисковой» литературы, также строга и локальна, как и первая часть.

Казалось бы, при таком утверждении упрекать авторов фильма «В поисках одного дня» в некоторой потере чувства меры было бы просто нелогично. Однако чувство меры, «абсолютный слух» выражаются не только в способности не сказать что-то лишнее, но и в наличии того самого «чуть-чуть», без которого чрезмерное стремление к локальности оборачивается вдруг обеднением материала, а нестерпимая боязнь тавтологии неожиданно приводит к изыску.

Во всяком случае, ни один из творческих принципов, как известно, не может быть самоцелью. Все они должны служить чему-то неизмеримо более ценному.

Замечено, что при замысловато разветвленном сюжете нередко проигрывает полнота характеров. Локализация материала позволяет, а иногда и просто обязывает идти вглубь...

Вот почему хотелось бы, сохраняя те же изобразительные и языковые средства, узнать подробнее о времени, которому принадлежал тот день, о времени, когда марксизм становился невиданной одухотворяющей, действенной силой. (Именно тогда Ленин первым призвал перейти от распространения марксизма среди небольшого круга передовых ра-

бочих к агитации в широких массах.) Лапидарное сообщение в дикторском тексте, что Ленин стремился к друзьям и работе, положения не спасает.

В связи с тем же вместо ничего не объясняющей конечной фразы «Не прошел бесследно тот день» хотелось бы услышать и о том, что в чемодане с двойным дном, побывавшем на одной из виленских квартир, Ленин привез в Россию марксистскую литературу.

Все это, ничуть не ущемляя авторских принципов и не ухудшая безупречную стилистику фильма, несомненно придало бы гораздо бо́льшее значение рассказу о том единственном дне, который провел Ленин в Вильне.

В остальном же авторы остались верны заповеди «говорить о сложном просто, а не наоборот», избегая тем самым ложной многозначительности.

Рассмотренные две работы литовских документалистов говорят о том, что идут они непроторенными путями, заботятся не только о тематической полноценности своих картин, но и о том, чтобы были они произведениями искусства.

Города, у которых названия есть...

Л. Золотаревский

«Улица надежд». Сценарий А. Безуглова, А. Ниточкина. Режиссер-оператор А. Ниточкин. Оператор Т. Зельма. Композитор Г. Фиртич. Звукооператор Н. Кропотов. Редактор Л. Голубкина. «Мосфильм», 1968.

«Где-то в пустыне желтой». Сценарий М. Еленина. Режиссер О. Жухина. Оператор А. Шафран. Музоформители Р. Котляревский, С. Томбак. Ленинградская студия документальных фильмов, 1968.

Один из них — на севере Тюменской области. Другой — среди песков Кызыл-Кумов. Один рождается в труде и борьбе. Другой оставил далеко позади трудности роста. Первый — форпост армии, штурмующей нефть. Второй тоже возник на пути нефтеразведчиков; сегодня это город тех, кто добывает и перерабатывает нефть. Оба возникли и выросли в суровых природных условиях: первый — в краях, где зимой минус пятьдесят, второй — там, где летом плюс пятьдесят. В местах, где расположен первый, человека не спасают болотные сапоги. Второй решает проблему обеспечения водой.

И о первом и о втором городе сделаны фильмы. Очень разные фильмы. И все же в этих заметках речь пойдет об обеих работах. Просто потому, что очень близки темы. И потому, что задачи, в обоих случаях стоявшие перед авторами, были в значительной степени идентичными. Советским романтикам шестидесятых годов посвящены эти фильмы.

«Я против романтики неоправданных трудностей. Для меня романтика — сделать жизнь лучше, чем в городах, которые мы оставили!» — говорит Мандриченко, герой фильма Анатолия Ниточкина. И, действительно, картина убеждает каждым своим кадром в том, что героические усилия молодых строителей ежедневно и ежечасно приносят свои плоды. Среди таежных топей вырастает поселок. На смену суровому быту пио-

неров Севера постепенно приходит относительно устроенная жизнь.

Город Светлый начался с «тропинки мужества» — надо было, действительно, проявить мужество, чтобы пройти по этой коварной болотной тропе. Увязали люди, увязали машины. На работу отправлялись на вездеходе. Потом появилась первая улица — улица Строителей. На ней — дома-вагончики. Потом парикмахер. Потом первая свадьба. И первый новорожденный, и первый ресторан. И сто детских велосипедов в магазинчике — свидетельство дремучего идиотизма каких-то снабженцев.

«Я побывал там совсем недавно и видел, с каким трудом дается каждый метр пройденной земли... Эти люди ни на что не жаловались, но я видел, как неустроенно они жили...» — произносит за кадром голос автора фильма, и с самого начала я проникаюсь доверием к этому голосу и к тому, что мне показывает экран.

Я с интересом слежу за рассказом задорной девушки Тани Симоновой, симпатизирую длинноволосому Вите Тубаеву. Хулиганом был Виктор, и ни за что не хотели брать его в молодежную строительную организацию харьковские ребята. Уговорил все-таки. В новых условиях, в дружном сплоченном коллективе парень быстро изменился. Даже волосы остриг, правда, только перед свадьбой. Оказался первым новобрачным в Светлом. А однажды над поселком разлилась соловьиная трель. Просто Виктор из отпуска привез магнитофонную запись соловья.

Хорошие ребята живут в Светлом. Попадаются и исключения — это такие, кто, гонясь за длинным рублем, уезжает дальше на Север. Их называют шабашниками и обратно (даже, когда просятся) не берут...

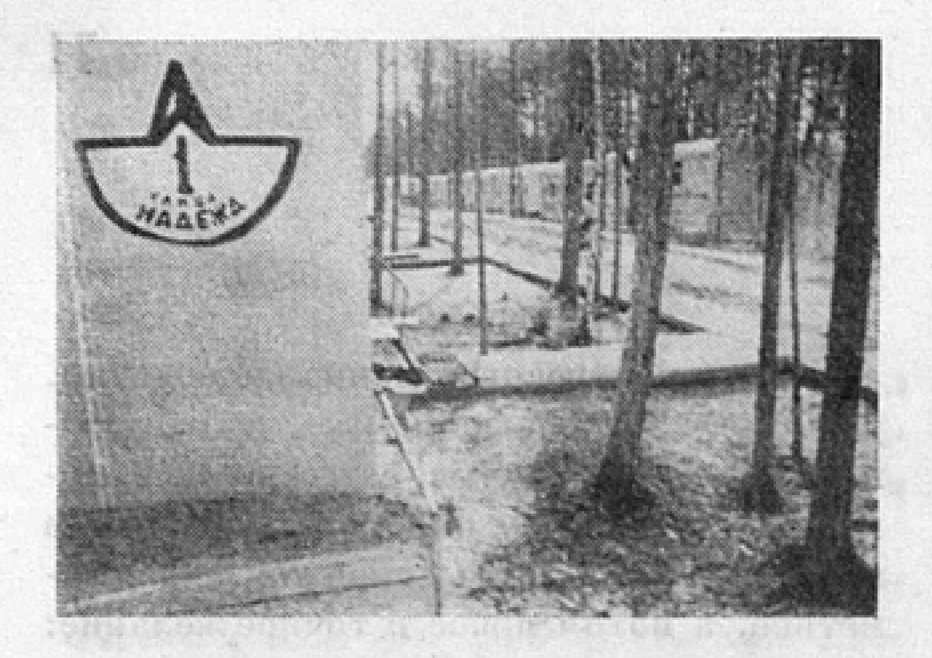
Итак, интересные кинонаблюдения, удачные закадровые комментарии, волнующая тема, живые, естественные, понятные герои...— по мере просмотра начинаешь ощущать сначала едва заметное, а потом яркое и точное желание: поехать туда, к ним, к этим ребятам, чтобы «сделать жизнь лучше, чем в городах, которые они оставили...»

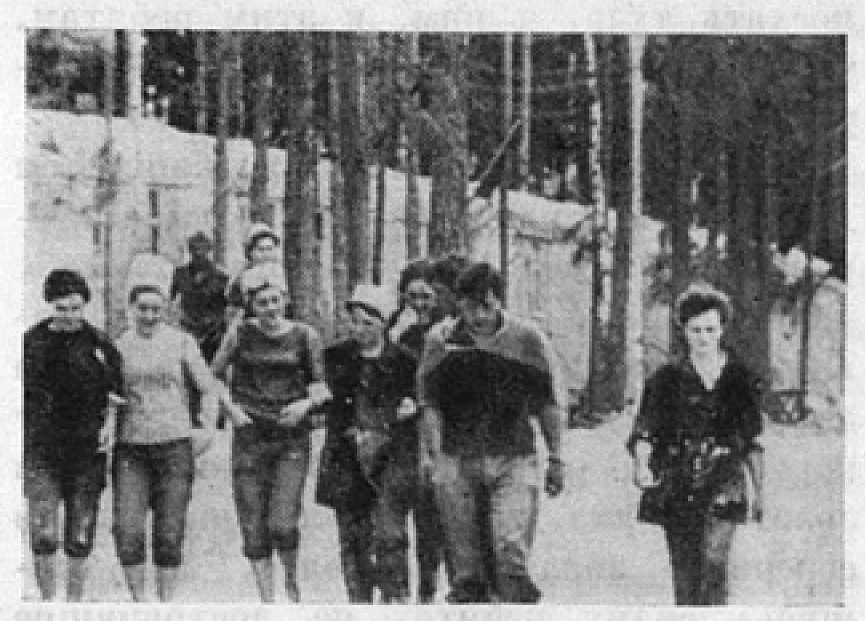
А потом фильм кончается, кончается долго и красиво. Начало концовки — радист посылает на «Большую землю» радиограмму: «Маша! Передай нашим — едем на разведку нового места дальше на Север!»... Потом долго идет кораблик по реке. И долго бежит за ним золотая волна, поймавшая лучи долгого северного заката. И долго, задумавшись, сидят ребята, не достроившие Светлый. И долго звучит песня, написанная композитором в Москве и записанная в тонстудии «Мосфильма».

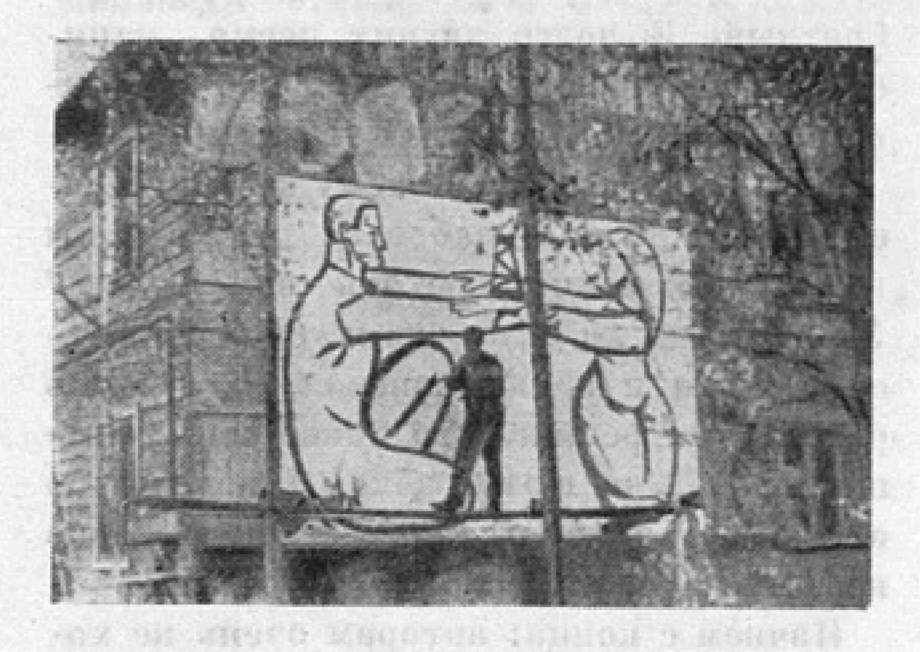
Но что случилось? Почему к концу просмотра начало ослабевать родившееся во мне желание поехать в Светлый? Уж не в том ли дело, что я успел оценить свои силы и годы, призвал на помощь рассудок и решил, что такое мне не по плечу? Нет, не в этом дело. Я вспоминаю отдельные эпизоды фильма и замечаю некоторые просчеты.

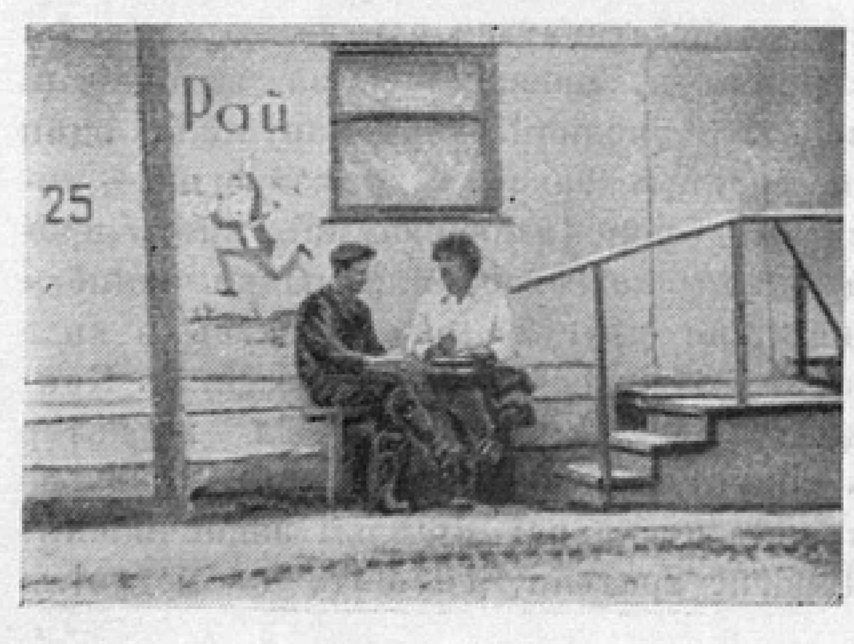
Начнем с конца: авторам очень не хотелось расставаться с отлично снятыми кадрами и, погнавшись за золотистой закатной волной, они нарушили один из главных законов драматургии — поставив точку (радиограмма), вновь продолжили повествование. Одна ошибка породила другую: она явилась в виде штампа (заключительная песенка). Концовочный эпизод приобрел характер «классического» заключения, которое кричит с экрана: «Фильм закончился... Дорогие зрители, спешите на метро!..»

«Улица надежд»









А теперь вернемся к началу. Помните слова Мандриченко: «Я против романтики неоправданных трудностей. Для меня романтика — сделать жизнь лучше, чем в городах, которые мы оставили!» Так в чем же дело, товарищ Мандриченко? Ведь Светлому еще далеко до оставленного вами Харькова! А вы уже едете дальше на Север. Как же быть с романтикой?

Читатель понимает, конечно, что вопросы эти я задаю не герою фильма, а его создателям.

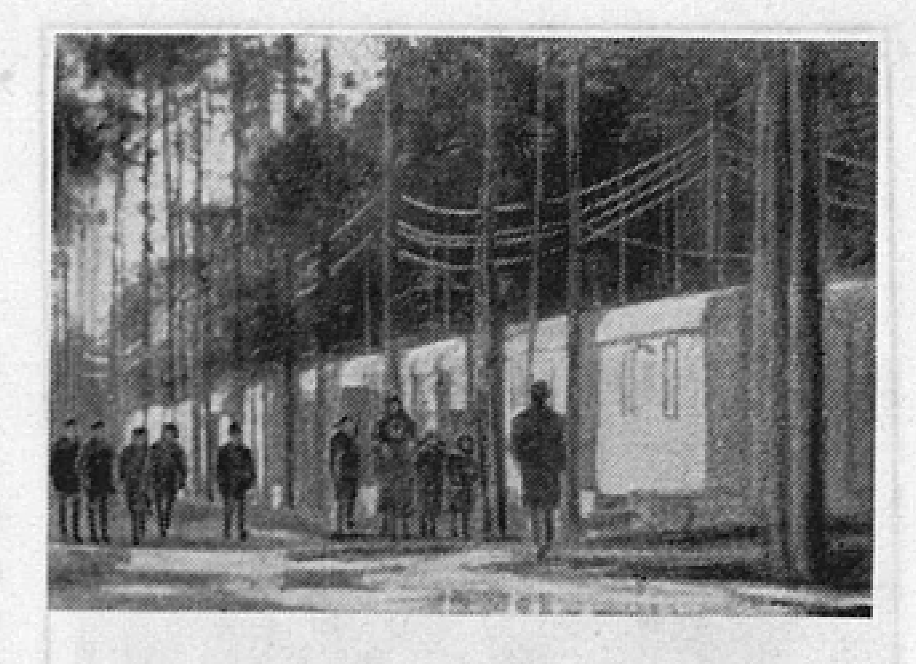
И еще: «Для чего нужно было строить Светлый? Для чего нужны были молодое мужество, молодые силы, огромные трудности?» Фильм практически не дает ответа на эти вопросы. Так повисает в воздухе заявление относительно несогласия с романтикой неоправданных трудностей. Так оказывается не доказанной провозглашенная в начале теорема...

И последнее. Где, когда, при каких обстоятельствах может прокатываться этот фильм? Метраж его — около четырех частей! Быть может, расчет был на цветное телевидение? Но Светлый успеет стать лучше Харькова, прежде чем цветное телевидение станет достоянием миллионов. А пока, очевидно, фильм «Улица надежд», обладающий многими несомненными достоинствами, может быть показан черно-белым телевидением. Для кинопроката стоило бы сделать двухчастевый вариант.

●

А теперь — на Юг! Среди мертвых барханов Кызыл-Кумов построили советские люди замечательный город — Навои.

...«Все лучшее, что есть в советской строительной технике и архитектуре, воплотилось здесь, на узбекской земле».



Придя на экран с первыми кадрами фильма «Где-то в пустыне желтой», превосходная степень не исчезает из текста в течение всех десяти минут. Красивый план сменяется еще более красивым, длинный ровный проезд уступает место еще более длинному и безупречно ровному. Город на экране, действительно, очень хорош. Это становится ясным сразу. Однако авторы продолжают настойчиво убеждать нас в этом, убеждать шикарными бассейнами, премилыми детьми, жителями, снятыми через цветы, и цветами, снятыми через жителей.

Но когда на экране возникают грубые инсценировки типа сцены у родильного дома или робеющих перед кинокамерой архитекторов, указывающих перстами в будущее, меня охватывает неловкость. Хочется напомнить авторам, что нельзя в конце шестидесятых годов двадцатого века пользоваться подобными приемами.

А кто же все-таки живет в красавце городе? Что за люди? Кто построил его? Как решаются сложные проблемы, неизбежно сопутствующие городу, возникшему среди пустыни? Почему именно здесь сосредоточилось «все лучшее, что есть в советской строительной технике и архитектуре»?

Операторские планы, из которых составлен фильм, сняты профессионально, искусно. У картины был хороший оператор. Но не было автора. «Свято место пусто не бывает!» — и место автора-журналиста, место живого впечатлительного, вдумчивого человека занял очень активный штамп. Штамп работал за монтажным столом, писал дикторский текст, крутил микшеры на пульте в аппаратной перезаписи...

А город Навои?.. Он живет, растет, трудится, смеется, плачет, думает, решает маленькие и большие проблемы и ждет... хорошего фильма о себе!

Среди актеров

„Это важно не только для меня...“

Разговор первый (по телефону)

— Элина Авраамовна, журнал «Искусство кино» хотел бы поместить беседу с вами...

— О чем? Я в кино серьезно уже давно не работаю.

— А может быть, об этом и поговорим?

Разговор второй (по душам)

— Стало быть, вы не удовлетворены своей работой в кино?

— Если можно ответить одним словом — нет!

— А если несколькими словами? У вас были удачи?

— Пожалуй, да... «Неоконченная повесть», «Тихий Дон», «Добровольцы». Есть удачные места в «Негасимом пламени».

— Не так уж мало, согласитесь.

— И не много — всего три с половиной. За пятнадцать-то лет! Я снималась, правда, еще в нескольких фильмах, но по тем или иным причинам это не принесло мне удовлетворения. А о такой работе, как роль итальянки Пандоры Монтези в «Русском сувенире», мне просто неприятно вспоминать...

— Значит, та же проблема: почему актер не работает в полную силу? Так?

— Знаете, у меня возникает ощущение бессмысленности подобных разговоров. Время идет, а все остается по-старому. Возможности сыграть интересную, значительную роль в кино нет, и неизвестно, будет ли...

— Чем вы это объясняете?

— Прежде всего поразительным равнодушием к творческим судьбам артистов. Иногда мне начинает казаться, что это

Элина Быстрицкая

объясняется просто незнанием актерских возможностей и творческих интересов.

Здесь хочется оговориться. Есть примеры — и их немало,—когда все обстоит так, как и должно быть: открываются новые дарования, творческие связи между режиссером и актером продолжаются из фильма в фильм, создаются роли конкретно для определенных актеров и т. п. Но это, к сожалению, далеко от общего правила.

Что же делать всем остальным?

Писать самим для себя сценарии, как это делает, скажем, Чарли Чаплин? Выход этот, конечно, прекрасный, но, к сожалению, не самый простой.

А если говорить серьезно, остается лишь ждать и надеяться. Не ходить же к сценаристам с протянутой рукой: напишите для меня интересную роль... Пройдет энное количество лет... в какомнибудь фильме потребуется актриса на роль старушки-мамы...

— И вы согласитесь?

— Смотря какая старушка... Если интересная — сама попрошусь. На мой взгляд, в нашем кинематографе существуют превратные представления об актерской этике. Хотя формально мы имеем право подавать творческую заявку на роль, это почему-то считается чуть ли не неприличным. Несколько лет назад моя просьба о кинопробе на роль, о которой я мечтала долгие годы, была встречена на «Мосфильме» таким образом, что мне некоторое время было просто неприятно бывать на студии. Не хочется называть имена, дело ведь не в конкретном случае, а в принципе...

— Когда вам предлагают какую-либо роль, на что вы в первую очередь обращаете внимание: что за роль или каков сценарий? Или, может быть, кто режиссер?

— Когда-то мне казалось, что важен прежде всего режиссер, но случай с «Русским сувениром» убедил меня, что это неверно... Сейчас я думаю, что ни одно из этих трех слагаемых в отдельности не является гарантией удачи. Да и вообще, есть ли в кино какие-либо гарантии?

Не столь давно режиссер С. Туманов предложил мне роль М. Ф. Андреевой в фильме «Николай Бауман». Мария Федоровна Андреева!.. Тонкая, умная, смелая, находчивая, умеющая любить и ненавидеть, блестящая актриса, крупный общественный деятель... Сколько прекрасных качеств! К сожалению, объем роли не давал возможности отразить большую часть из них. Поэтому моя просьба несколько расширить роль совпала с намерениями авторов фильма. Роль была дописана, начались съемки. Я прочла

«Неоконченная повесть». Елизавета Максимовна

«Тихий Дон». Аксинья

массу литературы, связанной с Андреевой и ее окружением, просмотрела кипы фотографий, встречалась с людьми, лично знавшими актрису. Словом, делала все от меня зависящее... И чем все это кончилось? Фильм получался длиннее установленных норм, потребовались сокращения, и когда встал вопрос, что важнее сохранить в картине — связь Баумана с революционным рабочим движением или его дружбу с актерами Художественного театра, выбор был ясен... Разумеется, объективно решение было правильным, но от моей тщательно выстроенной роли в картине остался лишь крохотный кусочек... И дело тут не только в размерах роли. Если бы я знала заранее, что только этот эпизод войдет в картину, я вложила бы в него большее содержание, большую концентрацию характера. А то ведь я выстраивала перспективу роли... В этом отношении работа в театре гораздо благодарнее. Там созданная роль передается непосредственно на суд зрителя, она не может быть скрыта от него какими-то непредвиденными случайностями, невнятным монтажом или непродуманной крупностью планов.

— Вы хвалите театр и ругаете кинематограф. И тем не менее...

— И тем не менее, работа только в театре не приносит мне полного удовлетворения. Это объясняется многими причинами. Сложилось так, что я играю сейчас в театре в основном роли классического репертуара, а у меня существует неиспользованный запас мыслей, взглядов, наблюдений, связанных с современностью. Ведь актеру, как и каждому художнику, свойственна жажда выявления накопившихся в нем мыслей и эмоций. Разумеется, я стараюсь находить и в классическом репертуаре точки соприкосновения с нашим сегодняшним днем. Но это возможно лишь отчасти... И кроме того, нельзя сравнить количество зрителей в театре с гигантской аудиторией кинематографа. Кинематограф обладает огромной действенной силой. Я поняла это, сыграв роль врача в «Не-

оконченной повести». Десятки юношей и девушек писали мне, что этот фильм определил их жизненный путь, помог им в выборе профессии. Некоторые из этих ребят стали моими друзьями. Они давно окончили медицинские институты, но иногда мне кажется, что, сообщая мне о своих радостях и огорчениях, они обращаются не к актрисе Быстрицкой, а к врачу Елизавете Максимовне...

— Вы, конечно, сторонница актерского кинематографа?

— Да, разумеется. На мой взгляд, при всем огромном арсенале выразительных средств, сосредоточенных в руках режиссера, актер остается его главным оружием.

Я рассматриваю, правда, тот идеальный случай, когда режиссер точно чувствует психологию актера, умеет работать с ним, видит все его возможности и полностью их использует.

В этом отношении у меня счастливая судьба. Мне приходилось сталкиваться с такими большими мастерами, как Эрмлер, Герасимов, Ромм...

— Ромм?

— Да, Ромм. Я была утверждена на роль Мадлен Тибо в фильме «Убийство на улице Данте». Начались съемки, я серьезно заболела, и роль была передана актрисе Козыревой, кстати, прекрасно ее сыгравшей. Несколько очень общих планов с моим участием осталось в картине: я узнаю их на экране с чувством грусти. Кроме меня, этого никто не видит. А могла быть роль, образ, целая жизнь... А может быть, сложилась бы какая-то постоянная творческая связь с этим мастером. Несостоявшаяся совместная работа с М. И. Роммом — одно из самых больших моих огорчений.

— Какое место в работе над ролью вы отводите импровизации?

«Негасимое пламя». Глаша

«Николай Бауман». М. Ф. Андреева

— В этом смысле многое зависит от режиссера. Одни режиссеры тщательно выверяют и закрепляют на репетициях каждое движение, каждую интонацию актера; другие — точно определяя стержень действия, умеют сделать так, чтобы каждое повторение приносило актеру радость творчества.

А вообще мне кажется, что в нашем кинематографе с его жестким производственным регламентом, ежедневным плановым метражом и не всегда четкой организацией трудно рассчитывать на импровизацию. Ведь успех этого метода во многом определяется внутренним состоянием актера, я бы даже сказала — вдохновением. А это зыбкая и неуловимая «материя» — случайно услышанная фраза иногда может выбить актера из колеи на целый день. Как же тогда дневной план, метраж? Импровизация — это роскошь, которую почти никто не может себе позволить. А жаль... В репетициях часто теряется нечто очень ценное, найденное с самого начала...

— Роли какого плана для вас наиболее интересны?

— Если вы имеете в виду жанр, то это не имеет значения. Мне интересно играть людей разных характеров, разного социального положения, разного возраста... А если говорить конкретно, моя мечта — сыграть в кино роль современной театральной актрисы, чей путь в искусстве отнюдь не усыпан розами.

— Если я правильно понял — хотите вернуться к проблеме, но уже средствами искусства.

— Хочу. Потому что это важно не только для меня или для моих коллег, но для всех, кому кино небезразлично...

Беседу вел В. РАШКОВСКИЙ

На экране и на сцене

Два дня проходило организованное секцией киноактеров Союза кинематографистов СССР обсуждение актерских работ в фильмах, созданных в творческом объединении «Киноактер» студии «Мосфильм», и в спектаклях Театра-студии киноактера. Десять художественных картин, шесть спектаклей— уже самый анализ этих произведений позволил поставить важные проблемы, с решением которых вплотную связана сегодня работа киноактера, его творческая судьба, и прежде всего проблемы кинодраматургии, режиссерского мастерства.

Большинство выступавших, высказывая свою неудовлетворенность теми фильмами, которые выпустило объединение «Кино-актер», справедливо подчеркивало, что нельзя было даже ожидать от многих из этих картин сколько-нибудь серьезных актерских удач—настолько слабыми были принятые к производству сценарии. Нетребовательность к литературной основе будущего фильма, неверный выбор режиссуры и привели к появлению таких, ставших уже «притчей во языцех» картин, как «Крепкий орешек», «Нет и да».

Казалось бы, именно здесь должны появляться фильмы, где бы зритель встречался с яркими, крупными созданиями любимых киноактеров. Однако значительные актерские удачи последних лет не связаны с работой объединения, лучшие актерские силы в нем почти не используются.

Почему не практикуется уже оправдавшая себя форма предварительной подготовки фильма в стенах Театра-студии с последующим выходом в кинопавильоны? Почему в течение долгого времени не налажены производственно - технические условия работы в Театре-студии?

Задавая эти вопросы, участники обсуждения отмечали, что в последних спектаклях театра есть яркие, интересно сыгранные роли, которые выявили новые актерские возможности. Театр делает пусть еще несколько робкие, но важные для себя шаги — ему надо помочь и профессиональной критикой и организационно.

В обсуждении приняли участие Л. Смирнова, Т. Пономарева, Г. Тонунц, Е. Тетерин, П. Шпрингфельд, Т. Конюхова, К. Лучко, Г. Юхтин, Ю. Леонидов, Г. Шпигель, С. Столяров, И. Сосновский, Л. Рудник, А. Орлов, Н. Зеленко, Л. Шагалова, Н. Игнатьева, М. Ладынина, П. Винник, С. Никоненко, А. Анощенко, И. Миколайчук, В. Санаев.

Детям до шестнадцати

Озабоченные состоянием детского кинематографа, мы все чаще и чаще говорим о необходимости изучать юного зрителя, пользуясь методами таких наук, как психология, социология, педагогика. Для того чтобы точно адресовать фильм детям и быть уверенными в том, что они примут предназначенную им картину, надо знать, чего ждут от кино юные зрители того или иного возраста: что поймут в фильме малыши, как воспримут картину подростки, какие интересы и надежды приводят в кинотеатр юношей и девушек.

О проблемах изучения юных зрителей недавно шла речь на первом пленуме комиссии детского кино Союза кинематографистов (отчет о пленуме опубликован в № 8 нашего журнала за 1968 год). Участники пленума — кинематографисты и научные работники — говорили, в частности, об изучении детской киноаудитории, начатом сотрудниками Института художественного воспитания Академии педагогических наук СССР. Ссылались на опыт социалистических стран, прежде всего — Польши, где уже давно проводятся психологические и социологические исследования кинозрителей — детей и подростков.

Редакция продолжает разговор, завязавшийся в Союзе кинематографистов. Мы помещаем здесь статью польского ученого А. Кулика, в которой подытоживаются результаты социально-психологических исследований, проведенных в Польше за последние годы. Наблюдения, размышления, рекомендации автора заслуживают внимания. Но подход к ним должен быть критическим: использование опыта всегда предполагает учет конкретных особенностей и условий. Поэтому мы полагаем, что наша публикация является только началом серьезного обсуждения на страницах журнала насущной проблемы отечественного детского кинематографа. Приглашаем читателей принять участие в обсуждении.

Статья Адама Кулика получена от автора в рукописи. Печатается с незначительными сокращениями.

Возрастные ступени

Адам Кулик

Достаточно один раз попасть в детскую аудиторию, чтобы убедиться, как остро переживает ребенок все то, что происходит на экране, все то, что происходит с героем фильма. Мы увидим живую реакцию детей: их мимику, их жестикуляцию. Жесты, копирующие движения героя на экране, свидетельствуют о соучастии маленького зрителя в действии фильма. Стихийные жесты (например, когда ребенок протягивает руки к герою, точно стремясь предупредить его или оказать ему помощь) и выкрики, которыми дети предупреждают героя о грозящей ему опасности, расскажут нам, взрослым наблюдателям, об отношении малышей к герою и к тому, что с ним случилось.

Положение наблюдателя в аудитории подростков оказывается более трудным. У зрителя-подростка нет выразительных внешних реакций, прямо свидетельствующих о его эмоциональном состоянии. Здесь легко ошибиться: нередко реакции подростков не отвечают фактически переживаемому, а напротив — маскируют, скрывают фактические эмоции. Чувства зрителя не стали слабее, острота переживаний по-прежнему велика, но внешне это не проявляется. Психические перемены, сопутствующие периоду созревания, обычно побуждают подростка не проявлять свои чувства, скрывать действительное эмоциональное состояние. Наблюдатель зарегистрирует происшедшие психические перемены, но не увидит во время сеанса, какие изменения в восприятии фильма, в отношении к герою характеризуют подростка.

Нужны иные методы, разные методы, совокупность методов. Помимо наблюдений, психологи, педагоги, социологи прибегают к помощи анонимных анкет, сочинений, в которых дети рассказывают

о своем отношении к фильму, предложений и заявок, составленных детьми о том, что они хотели бы увидеть на экране. Есть и некоторые другие, косвенные методы, которые вкупе с прямыми позволяют установить возрастные уровни восприятия, возрастные потребности детей-кинозрителей.

Юные зрители всех возрастов любят кино, стремятся в кинотеатры. Мы, взрослые, благосклонно к этому относимся и благодушно называем посещение кинотеатров массовым культурным развлечением. Детскую и юношескую потребность в киноискусстве мы часто и привычно объясняем жаждой развлечения. Ребенок скучает — пусть сходит в кино. Что тут изучать?

Развлечение... В общепринятом, житейском смысле этого слова скрыты реальные и высокие мотивы, формирующие массовую аудиторию юных зрителей. Мы, взрослые, часто недооцениваем того, что для детей, для юношества жажда развлечения теснейшим образом связана с жаждой познания. Социально-психологические и социологические исследования показывают, что желание почерпнуть информацию о мире, о жизни, об отношениях между людьми представляет собой один из важнейших мотивов, побуждает детей, молодежь обращаться к фильмам. Юные зрители ищут в кино рассказ о жизни, поданный художественно и, стало быть, совсем не похожий на те знания, которые в стенах школы они нередко получают — не будем этого скрывать — в очень уж скучной форме. Вот потому-то сами юные порой разграничивают, противопоставляют развлекательное и познавательное. Взрослым не следует впадать в ту же ошибку.

Размышляя о проблемах детского и юношеского кинематографа, художники и ученые не должны упускать из вида жажду познания, присущую юному зрителю. Только учитывая и удовлетворяя потребность познания, мы можем выполнять нашу основную и благородную обязанность: решать задачи гуманистического воспитания средствами киноискусства. Эти задачи должны решаться по-разному на различных возрастных ступенях. Расскажем об этом, исходя из данных и характеристик, полученных нами в Польше в социально-психологических и педагогических исследованиях последних лет.

●

Младший школьный возраст (7—9 лет) выдвигает свои, определенные требования к кинорепертуару. В этом возрасте происходит смещение интересов: в интересах дошкольников превалируют сказки, в младшем школьном возрасте начинает преобладать интерес к реальному миру. Оказавшись вовлеченным в организованную школой деятельность, ребенок вступает в период систематического открывания внешнего мира, причем открывать он хочет сам, лично.

В эту пору у детей еще сохраняется интерес к киносказкам (лишь в 10—12 лет он резко падает, приводя едва ли не к полному равнодушию к этому жанру), но вместе с тем в одинаковой мере или даже в несколько большей — особенно у мальчиков — появляется тяготение к реалистическим фильмам о конкретной жизни. Наблюдая эти изменения, некоторые педагоги утверждают, что киносказка задерживает развитие детского зрителя. Так ли это?

Фильмы-сказки сочетают в себе конкретно-реальное со сверхъестественным, фантастическим. Однако с точки зрения

педагогического воздействия, воспитания и те и другие элементы служат познанию жизни — прежде всего ведут к пониманию основных моральных принципов человеческого общежития. Положительные результаты воспитания могут быть достигнуты лишь в том случае, если в киносказке соблюдена мера условности, отвечающая уровню развития ребенка в возрасте от 7 до 9 лет.

В этом возрасте дети еще не владеют достаточной способностью анализировать наблюдаемый ими мир. Поэтому ситуации киносказки должны быть конкретны и просты, а образы героев — схематичны, упрощены. Положительный герой киносказки наделяется добродетелями и внешней красотой, отрицательный воплощает пороки и имеет отталкивающую внешность. Пороки наказываются, добродетель торжествует.

Все вознаграждения и наказания должны быть конкретны, реальны, ощутимы, ибо детям в таком возрасте мало говорят обещания или угрозы, чувство удовлетворения или угрызения совести, лишенные прямого подкрепления. Авторские оценки должны быть окончательными, безоговорочными. Хорошее или плохое дети хотят видеть таковым во всех отношениях, до конца и без исключений.

Фильм-сказка с понятными героями, с простым и законченным действием дает положительный воспитательный эффект, ибо возбуждает эмоциональную восприимчивость и — что самое важное — прививает нравственные принципы.

Ту же функцию выполняют короткометражные игровые фильмы (в Польше их так и принято называть — воспитательными). Эти фильмы точно так же сохраняют простую фабулу и упрощенный образ героя, но действие в них развивается на совершенно реальной основе, строится на конкретных ситуациях, в которых, между прочим, мог бы оказаться и сам зритель.

Помимо игровых фильмов, посвященных моральным проблемам, младшему школьнику нужны и другие реалистические картины, очень простые по конструкции, помогающие познавать окружающую среду. Это, так сказать, «фильмы-странствия». Требования к герою такой картины минимальны: была бы милая внешность без особой обрисовки качеств характера и углубленной психологии — не в герое дело. Внимание детей обращается на движение фабулы, на сами странствия, на то, что во время их можно увидеть.

В память детского зрителя глубоко врезаются отдельные факты и события, в которых участвует герой, ситуации, в которых он оказывается. Все это дети присваивают себе, укладывают в арсенал собственного опыта. Уровень духовного развития в 7—9-летнем возрасте далеко не всегда позволяет зрителю увязать эти факты и ситуации, осознать их причинную последовательность, прийти к обобщениям, выводам. Но удивительные выпуклость, четкость, точность, детальность, с которыми юный зритель запоминает происходящее на экране, превращает запомнившееся в отдельные кирпичики, остающиеся наготове. Ребенок воспользуется ими позднее, на более высокой стадии развития, чтобы встроить их в свою, уже обобщенную конструкцию жизни, мира.

Итак, репертуар для младших школьников должен состоять и из фильмов-сказок и из реалистических картин. Однако если не забывать о направлении последующего развития ребенка и о нашем долге способствовать тенденциям развития, ускорять его, то, мне кажется,

наша обязанность — постепенно увеличивать число реалистических картин за счет фильмов-сказок.

●

Дети в возрасте 10—14 лет уже могут поразмышлять о том, «какой фильм надо сделать, чтобы он обязательно понравился». Такие «сочинения-кинозаказы» мы проводили в различных городах и районах Польши, чтобы установить, чего ожидают дети от предлагаемых им фильмов. В этих сочинениях-заявках на первый план выступают рассуждения о киногерое — каким он должен быть, чтобы понравиться. Герой на первом плане — это закономерно: все помыслы юных зрителей олицетворяются в воображаемом герое. Соответственно и влияние киногероя в эту пору очень велико, как, правда, велико и на следующей возрастной ступени.

«Я бы хотел увидеть в картине героя, который спасает индейцев от опасности и будет защищать их», — пишет 11-летний мальчик. 12-летний: «Мне бы хотелось, чтобы в картине были такие герои, которые преодолевают трудности».

Характеризуя «своих» героев, мальчики среднего школьного возраста называют такие качества, как героический, отважный, мужественный, храбрый, ловкий, энергичный, упорный. Девочки называют те же качества, но добавляют к ним другие характеристики, не типичные для мальчиков: они рисуют внешний облик героев, а также выражают желание увидеть такого героя, который даст им почувствовать себя растроганными, сострадающими.

Потребность в движении, особенно усиленная в этом возрасте, делает детей восприимчивыми к движению вообще. И поэтому фильмы, которые в эту пору нравятся, должны быть до предела насыщены действием. Мальчикам особенно нравятся фильмы, основанные на драматургии событий. У девочек же, кроме фильмов такого типа, пользуются признанием и те, в которых центральное место занимают не внешние события, а эмоциональные переживания героев. Статистическое сравнение показало, что видеть фильмы, строящиеся на драматургии чувств, хотят 12,7 процента девочек и только 2,7 процента мальчиков.

Что же касается характеров героев, то они по-прежнему должны быть упрощены: сложность, противоречивость в характере в этом возрасте еще не воспринимаются.

Те, кто выпускает фильмы, почти без исключения убеждены, что детский зритель любит картины, в которых играют дети. Что мальчики отдают предпочтение фильмам, герой которых — мальчик. Девочки хотят, чтобы герои были их пола. Между прочим, среди суждений детей можно найти такие, которые как будто подтверждают это: «Если фильм для детей, то он должен быть о детях»,— заявил один испытуемый. В другом ответе читаем: «Я бы хотела видеть фильм о детях и о девочках, потому что я девочка».

Но если перейти от отдельных детских ответов к общим статистическим итогам, оказывается, что желание детских зрителей встретиться с героями-детьми даже несколько меньше, чем желание увидеть героев-взрослых. Так, в нашем исследовании «заявок» на детского героя было 44,7 процента, на взрослого — 46 процентов, а 9,3 процента испытуемых не указывали желаемого возраста героев.

Однако, анализируя порознь предложения мальчиков и предложения девочек, мы обнаруживаем в их заявках су-

щественные различия. Мальчики в большинстве случаев ставят взрослого героя выше детского, девочки чаще склоняются к героям-детям. Мужество, героизм и другие активные положительные качества, привлекающие мальчиков, естественнее воспринимаются ими у взрослого героя. А коль скоро героем фильма будет все-таки ребенок, то достоверность и действенность его поступков должны быть такими же, как у взрослого. Поступки же, диктуемые эмоциями, — что более соответствует характеру девочек — легче воспринимаются в связи с детским героем.

Пол героя интересует ребят (и мальчиков и девочек) в значительно меньшей степени, чем возраст. Но в тех случаях, когда этот интерес выражен, предпочтение отдается герою мужского пола — главным образом потому, что с ним чаще связано активное действие.

Несостоятельно утверждение, будто в детских фильмах непременно должны выступать герои-дети, будто девочки ищут в фильме героиню-девочку, а мальчики — мальчика. Главное для детей в этом возрасте — тип и характер героя, тип действия и поступков, фон, на котором показан герой. Прочее имеет подчиненное значение.

●

В период с 14 лет в психике подростков, юношей происходят глубокие изменения — в уровне познавательных процессов, мышления, в характере эмоциональной жизни, в уровне общественного сознания, в развитии личности. Эти перемены создают новые условия восприятия фильма, выдвигают новые требования к кинопроизведению и его герою. В этот период возникает новая потребность — в познании человеческой психики. Юный зритель по-прежнему уделяет внимание поступкам героя, но одновременно зарождается и растет интерес к тому, чем диктуются поступки, каковы мотивы поведения героев.

Понимание киногероя уже не ограничено внешними фактами, событиями, происходящими на экране. Растет стремление классифицировать образы героев: зритель сопоставляет то, что видит на экране, с увиденным ранее — обобщает, идет к пониманию общих закономерностей. Поначалу эти обобщения могут быть беспомощными или слишком преждевременными, однако они свидетельствуют о тенденции к восприятию фильма на совершенно новом уровне.

В эту пору зритель в состоянии понять больше, чем фильмы с упрощенной, схематической трактовкой. Однако многие, вопреки новым возможностям, по-прежнему с удовольствием воспринимают упрощенные образы, облегченные ситуации с обязательным «хеппи-эндом». Продолжает действовать сложившийся ранее механизм восприятия.

Но имеем ли мы право идти по линии упрощенчества или надо отдавать предпочтение фильмам более сложным, требующим мобилизации новых, зарождающихся способностей зрителей? На мой взгляд, кинематограф обязан всячески способствовать развитию психики зрителя, а по мере возможностей — и ускорять развитие. Мне кажется необходимым идти к подростку с фильмами, построенными на психологических образах героев, а не довольствоваться фактом, что многих юных зрителей вполне устраивают картины, населенные схематически обрисованными персонажами.

Каковы же должны быть герои фильмов, адресованных подрастающему поколению? Если по-настоящему осознать

потребность в познании, свойственную зрителям в этом возрасте, то прежде всего сам собой напрашивается отказ от киногероев того типа, которые хоть и могли бы привлечь и поразить зрителя своей необычностью, но представляют собой нечто исключительное и нетипичное. Герой, показанный в правдивых ситуациях и конфликтах, переданных с должной жизненной драматичностью, станет надежным советчиком молодого зрителя, даже если ситуации и конфликты обычны, будничны. Предпочтительны, конечно, острая ситуация, напряженный конфликт — более активные средства воздействия. Не снижающееся в эту пору влияние киногероя налагает на кинематографистов особую ответственность за то, какие тенденции, идеалы, стремления олицетворяет собой и пропагандирует герой фильма.

Иное значение приобретает вопрос о возрасте героя. Зритель различает в герое свое сегодняшнее и свое завтрашнее. Так, для подростков, для молодежи герой их возраста становится другом, его поступки, формы поведения зрители непосредственно переносят на себя, на свою жизнь. Герой же, представляющий мир взрослых, влияет на формирование стремлений, взглядов молодого человека. Как показывают исследования, герои фильмов нередко сходят с экрана, чтобы стать спутником молодого зрителя, когда он вступает в реальный большой «взрослый» мир.

Воздействие киногероя длится долго. Если фильм взволновал, зритель-подросток продолжает размышлять над судьбой героя после просмотра фильма, когда остается один. Но подросток часто размышляет не только в одиночестве. Для периода созревания характерно, в частности, некоторое ослабление семейных связей: подросток активнее сближается со своими сверстниками. Одним из результатов укрепления дружеских связей является то, что вызванные фильмом эмоции становятся предметом бурных дебатов в кругу приятелей, сверстников.

Показательны следующие цифры. Всего лишь около одного процента опрошенных подростков указали, что они никогда и ни с кем не беседуют об увиденных картинах. Без ответа оставили этот вопрос 16,7 процента участников опроса, тогда как 82,3 процента юных зрителей заявили, что обсуждают фильмы главным образом с товарищами. 32 процента опрошенных обсуждают фильмы в семье — чаще с братьями и сестрами, но в какой-то мере и с родителями.

Понятно, что фильм, воспринятый с сильными переживаниями во время просмотра, затем переживаемый вновь в процессе внутренних размышлений, обсуждаемый в кругу друзей и в семье, обогащает познание жизни, мира, людей. Очень часто при этом киногерой воспринимается зрителем как пример, достойный подражания.

Подражание герою — явление заметное, оно постоянно обсуждается (и нередко осуждается) взрослыми наставниками молодежи. Но хотя мы много говорим об этом, немногие правильно представляют себе, в каких случаях подражание, сказывающееся во внешних формах поведения, ограничивается усвоением этих внешних форм, в каких — влияет на отношение к определенным жизненным ситуациям и, наконец, в какой мере определяет занимаемую позицию, формирует взгляды.

Наиболее частые формы подражания — внешние: прическа, одежда, манеры. Это знают за собой и сами юные зрители. Так, одна из учениц-старшеклассниц

замечает: «Моя одноклассница носит прическу, как Карин Станек, одевается, как Кася Собчик, и хрипло говорит, как Калина Ендрусик». Но образ киногероя может оказать существенное влияние на формирование взглядов, точек зрения. Наш долг заключается в том, чтобы извлечь максимум из тех довольно значительных возможностей, которые таит в себе воспитательное воздействие кинематографа.

Поскольку речь идет о подростках, юношах и девушках, замечу, что создатели фильмов должны обратить внимание на интимные проблемы, о которых мы, к сожалению, редко говорим вслух. Я имею в виду область гетеросексуальных отношений (отношений между полами), интерес к ним в период созревания и юности стоит в центре. Характерно такое заявление: «Не сомневаюсь, что в своей жизни я использую целые сцены из разных фильмов. Особенно меня интересует, как я буду целоваться с мальчиком, и будет ли это так, как в кино. По-моему, в некоторых случаях я буду себя вести, как в кино». Признаний, сходных с процитированным, немало, вот еще одно из них: «Любовные фильмы очень много дают молодежи. Эти фильмы — наши жизненные рецепты» *.

Изображение жизни в фильмах для подростков и юношества должно затрагивать различные стороны общественного и личного бытия человека. Следует при этом направлять интерес и поведение молодежи, заботясь о пользе как общества, так и самой молодежи. Развитию подростка принесет пользу такая трактовка киногероя, которая вовлечет юного зрителя в главный поток жизни, познакомит с тем, что стоит в центре интересов зрителя. И еще одно: образ героя и его судьба должны передавать жизненную правду.

●

В среде кинематографистов нередко говорят о том, что в детском кино, в фильмах для подростков и юношества не должно быть запретных тем. Полагают, что при этом условии юный зритель получит с экрана правду жизни во всей ее полноте. Думаю, что научные исследования внесут ясность в этот нелегкий вопрос.

Психологи единодушно считают, что в пору созревания почти всегда имеет место заметная неуравновешенность эмоциональной жизни. Не может ли в каких-то случаях показ героя и его судьбы еще более обострить эту неуравновешенность? Такое опасение имеет серьезное основание. По крайней мере, на первом этапе созревания, когда наблюдается повышенная вспыльчивость, эмоциональная неустойчивость, следовало бы особенно избегать показа юному зрителю таких героев, судьба которых могла бы еще более усилить чувство неуверенности в себе. К числу таких фильмов я отнес бы те, которые показывают трагическую любовь и провозглашают тезис, что настоящей любви в жизни не бывает, а затем также картины, показывающие неблагополучные семьи, разводы и т. п.

На смену эмоциональной неустойчивости первых лет созревания приходит стабилизация, равновесие. Молодежь созревает до уровня более глубоких переживаний — моральных, общественных. И это как раз то время, когда кинематограф для юношества должен перейти

* По-видимому, в этих ответах слышен отзвук впечатлений, полученных от просмотра фильмов для взрослых. Но несомненно, что фильмы, предназначенные для подростков и юношества, должны воспитывать чувства зрителей, отвечать их интересам. (Прим. ред.)

к показу более смелых, глубоких тем, затрагивающих общественную проблематику. В том числе и тех, которые будут вызывать даже нечто большее, чем озабоченность и беспокойство.

Современный мир не может пожаловаться на недостаток сложных и острых проблем, вызывающих нервозность и волнение. Но в мире сильно и другое: примеры, пробуждающие надежды, оптимизм. И вот именно в этом заключается самое главное: в творчестве для молодежи необходимо подчеркнуть гуманизм нашей эпохи.

Во имя здорового психического развития подрастающего поколения, во имя приумножения его творческой энергии, выливающейся в стремление быть полезным человечеству, мы не смеем доводить зрителя до отчаяния, показывая ему только зло, только внешне безысходные ситуации. Давайте лучше руководствоваться правилом, что на экране всегда необходимо показать выход из конфликтной ситуации или же хотя бы дать зрителю какую-то точку опоры, чтобы впоследствии, размышляя о сложных проблемах, увиденных в картине, молодой зритель не остался под впечатлением того, что он столкнулся с проблемами, которые вообще не могут быть решены. Я имею в виду не ту счастливую развязку, которая нужна в фильмах для детей. В юношеском кинематографе судьба героя может быть и трагичной, но вместе с тем — гуманной.

Варшава

В Союзе кинематографистов Украины

В начале года в Киеве состоялась теоретическая конференция, созванная Союзом кинематографистов УССР. Тема конференции — «Человек в жизни, философии, кино».

С обстоятельным докладом выступил известный критик-публицист А. Михалевич. В центре внимания докладчика был анализ идущего сейчас на экранах всего мира «вселенского спора о человеке».

Конференция проходила в течение трех дней. Она вызвала большой интерес у кинематографической общественности. В ходе обсуждения с речами выступили доктор философских наук В. Кудин, председатель Комитета по кинематографии при Совете Министров УССР С. Иванов, писатель Н. Рыбак, режиссеры В. Денисенко, Н. Мащенко, Т. Левчук, литературовед Д. Затонский и многие другие. Разговор был заинтересованным, горячим, ответственным. Все выступавшие согласились с тем, что состоявшийся разговор был чрезвычайно полезен и актуален.

В работе конференции приняли участие критики и творческие работники кино из других республик.

В ближайших номерах журнала мы опубликуем ряд статей, написанных авторами специально для «Искусства кино» на основе своих выступлений на конференции.

Телевидение

Есть чему поучиться...

Первый международный симпозиум по проблемам документального телевизионного фильма состоялся в декабре прошлого года. Эта встреча была организована Союзом кинематографистов СССР, точнее — его комиссиями по международным связям и по телевидению. Партнерами наших телевизионистов были представители одной из самых интересных творческих телевизионных организаций Европы — Телевидения Германской Демократической Республики.

— Я на эту встречу смотрю несколько эгоистически, — сказал, открывая дискуссию, секретарь СК СССР А. Караганов. — Я думаю, — продолжал он, — что для работников советского телевидения эта встреча очень полезна. Я не хочу обижать наших мастеров, но при всем хорошем, что у нас есть на ТВ, нашему искусству телевидения есть чему поучиться у немецких друзей. Ведь они находятся на переднем крае идеологического фронта, и это трудное положение заставляет работать хорошо.

Да, работают на Телевидении ГДР действительно хорошо. Перед дискуссией, о которой идет речь, участники, естественно, знакомились друг с другом — и лично и, так сказать, с продукцией. Наши телевизионисты отобрали для показа только пять сравнительно недавно вышедших на телеэкраны документальных фильмов, сделанных на студиях телевидения, а из ГДР прибыло таких картин двенадцать (чтобы устранить диспропорцию и установить некий «паритет», немецким друзьям было показано еще шесть документальных *кино*-картин!). Конечно, можно сказать, что Берлин находится на «передовых позициях» и там нельзя без идеологических снарядов, «фронт» надо снабжать, но все же хотелось бы, чтобы наше телевидение смогло представить больше

публицистически острых документальных работ, чем это было на симпозиуме в декабре.

Острейшая идеологическая и политическая борьба определяет в телевизионном искусстве ГДР все — и актуальнейшую тематику, и наилучшие способы ее подачи, и мгновенное парирование пропагандистских выстрелов западногерманского телевидения -- будь то в форме политических обзоров или художественных телефильмов, актуальной телехроники или фильмов-интервью, портретов и т. д. Тем, кто бывал в столице ГДР и в Западном Берлине, особенно ясна картина ни на секунду не смолкающего идеологического, политического боя, который ведут деятели телевидения немецкого социалистического государства. Все виды «телевизионного оружия» подчинены там одной политической задаче — утверждению идей коммунизма и борьбе с яростной антикоммунистической пропагандой, ведущейся на телеволнах из Федеративной Республики и Западного Берлина.

Тема симпозиума была очерчена весьма широко — проблемы документального телевизионного фильма, и это определило, к сожалению, некоторую расплывчатость собеседования. В нем затрагивались аспекты публицистики на телевидении и темы социологии, проблемы документалистики и сценарного дела, вопросы телерепортажа и, конечно же, специфики телевизионного фильма. Слов нет, разговоры полезные, очень нужные и своевременные. Однако же полезнее было все же разграничить темы собеседования.

Самое ценное в симпозиуме — это обмен опытом с немецкими друзьями, встреча с лучшими представителями Телевидения ГДР и прежде всего с известными советским телезрителям по фильмам «Смеющийся человек» и «Пилоты в пижамах» сценаристами и режиссерами Вальтером Хайновским и Герхардтом Шойманом (с ними в дни симпозиума у меня состоялась отдельная беседа, но об этом ниже).

В своем выступлении на дискуссии телесценарист и критик Сергей Муратов очень верно отметил, что Телевидение ГДР апеллирует своими передачами и телефильмами не к зрителю-наблюдателю, а к зрителю-соучастнику. И действительно: маленький экран, погаснув после передачи из ГДР, никогда не оставляет тех, кто смотрел ее, безучастными, он заставляет немецких телезрителей, как в Германской Демократической Республике, так и в ФРГ, думать, делать выводы.

С. Муратов, проанализировав очень плодотворные и многообразные способы привлечения зрителя к созданию передач и к участию в них, выразил весьма спорную мысль, что сегодня-де «на телевизионном экране успех передачи определяют прежде всего не эстетические достоинства, а общественный резонанс, общественное значение, то, насколько тот или иной фильм или передача отвечают сегодняшним, может быть, даже сиюминутным требованиям зрителей. То есть телевидение, добавил он, не только информирует зрителя, но и формирует мыслящего гражданина».

Естественно, это утверждение вызвало активные возражения. Впрочем, с последней частью этой формулы нельзя не согласиться: формировать общественную мысль — первейшая задача телевидения. Но выполнить эту задачу по-настоящему эффективно можно только тогда, когда верно выбранная актуальная тема будет выражена в наилучшей форме.

Как сказал журналист Л. Золотаревский, «наше телевидение и наш кинематограф никак нельзя обвинить в том, что тематика, ими затрагиваемая, не актуальна. Мы с утра до ночи занимаемся актуальными проблемами, но, к сожалению, слишком мало думаем о том, в какие формы облекаются эти проблемы, и поэтому нередко наш пропагандистский выстрел бьет мимо цели, а иногда бумерангом возвращается к нам. Так что, — заключил свою мысль Л. Золотаревский, — важнейший вопрос нашей встречи — это как раз попытка определить специфические эстетические закономерности документального телевизионного кинематографа, которые помогали бы нам успешно решить актуальные темы».

Сочетание точно выбранной темы и лучшей формы ее подачи отличает многие передачи Телевидения ГДР — это отмечали все выступавшие телевизионисты. При этом некоторые оговаривались, что условия работы ТВ в ГДР и у нас весьма различны, ибо мы находимся далеко за «линией фронта» (несколько похожи сейчас лишь условия работы Эстонского телевидения: ввиду родственности эстонского и финского языков и возможности взаимного приема телепередач в Эстонии и Финляндии «идеологическую границу» можно провести по Финскому заливу). Но, сказал тот же Л. Золотаревский, «недалек тот день, когда поворот ручки телевизионного приемника сможет включить жителя Новосибирска в самую ожесточенную битву двух идеологий в эфире».

И в этом для нас, советских тележурналистов, весьма поучителен опыт телевизионистов Германской Демократической Республики и в первую очередь именно их приемы, формы и способы подачи темы.

В своем подробном, обстоятельном выступлении заведующий кафедрой радио и телевидения МГУ Э. Багиров попытался выявить причины столь эффективной действенности телевизионных программ ГДР. По его мнению, они кроются, во-первых, в том, что там опираются на рекомендации, основанные на серьезной исследовательской работе, и это определяет как проблематику, так и организацию и пропагандистскую технику, а во-вторых, в том, что Телевидению ГДР удалось собрать у себя талантливых, интересных людей.

Да, для того чтобы вести передачи «Черного канала», надо поистине проделать огромную работу, надо знать аудиторию и главное — уметь вести спор.

В двух словах поясним, что такое «Черный канал». Это еженедельные передачи, цель которых разоблачать пропагандистскую ложь западных комментаторов. Факты, искаженно преподносимые и комментируемые западными телеобозревателями, предстают перед телезрителями в передачах, которые ведет талантливый обозреватель Телевидения ГДР Карл Эдуард фон Шнитцлер, в их истинном виде. Не навязывая телезрителю выводов, Шнитцлер лишь подводит его к ним, соскабливая с подлинных событий дезинформационную фальшь, как бы ловко ни маскировали ее «под правду» комментаторы западных телевизионных станций. Искусство ведения спора путем сопоставления фактов — им великолепно владеет Шнитцлер. И это имеет особо важное значение там, где идет борьба за зрителя не только внутри своей страны, но и за ее пределами — в ФРГ и Западном Берлине. Хайновский и Шойман сказали мне, что, например, информацию об Олимпийских

играх в Мехико западногерманские телезрители предпочитали получать по телеканалам ГДР, так как западное телевидение преподносило ее весьма и весьма необъективно.

Кстати, здесь мы прервем на время свой отчет о симпозиуме и расскажем, как проходила упомянутая выше

беседа с Хайновским и Шойманом

— Над чем вы сейчас работаете? — с этого тривиального вопроса начался разговор.

Друзья переглянулись, улыбнулись и после некоторой паузы сказали:

— Видите ли, кое-какие специфические условия нашей деятельности не позволяют нам, к сожалению, отвечать на подобный весьма естественный, казалось бы, вопрос. Ведь мы снимаем наши фильмы на, так сказать, «вражеской территории», и разглашение наших «стратегических планов» может оказаться не очень полезным для будущей работы. Можем сказать только, что почти кончили новый фильм и весной рассчитываем его показать. Надеемся, что он понравится публике.

— Значит, снова отрицательный герой?

— Совершенно верно, портрет будет весьма критическим. А кроме того, в фильме будет много документального материала. Большего сообщить не можем. Нам легче говорить о том, что было, чем о том, что будет...

— Хорошо. Какой из фильмов был для вас самым трудным?

— Всегда тот, над которым в данный момент работаем. Законченный фильм уже не труден, труден следующий.

— Вы сняли несколько фильмов-портретов и один групповой портрет...

(— Совсем как у Рембрандта, — рассмеялся кто-то из двух.)

— ...Это «Пилоты в пижамах». Но среди этих фильмов только один портрет, если можно так выразиться, положительного героя. Я имею в виду фильм «Мечта о будущем» о профессоре Стеенбеке. Так вот, поскольку вы не можете сказать, какой из ваших фильмов самый трудный, может быть, скажете, какой самый дорогой для вас?

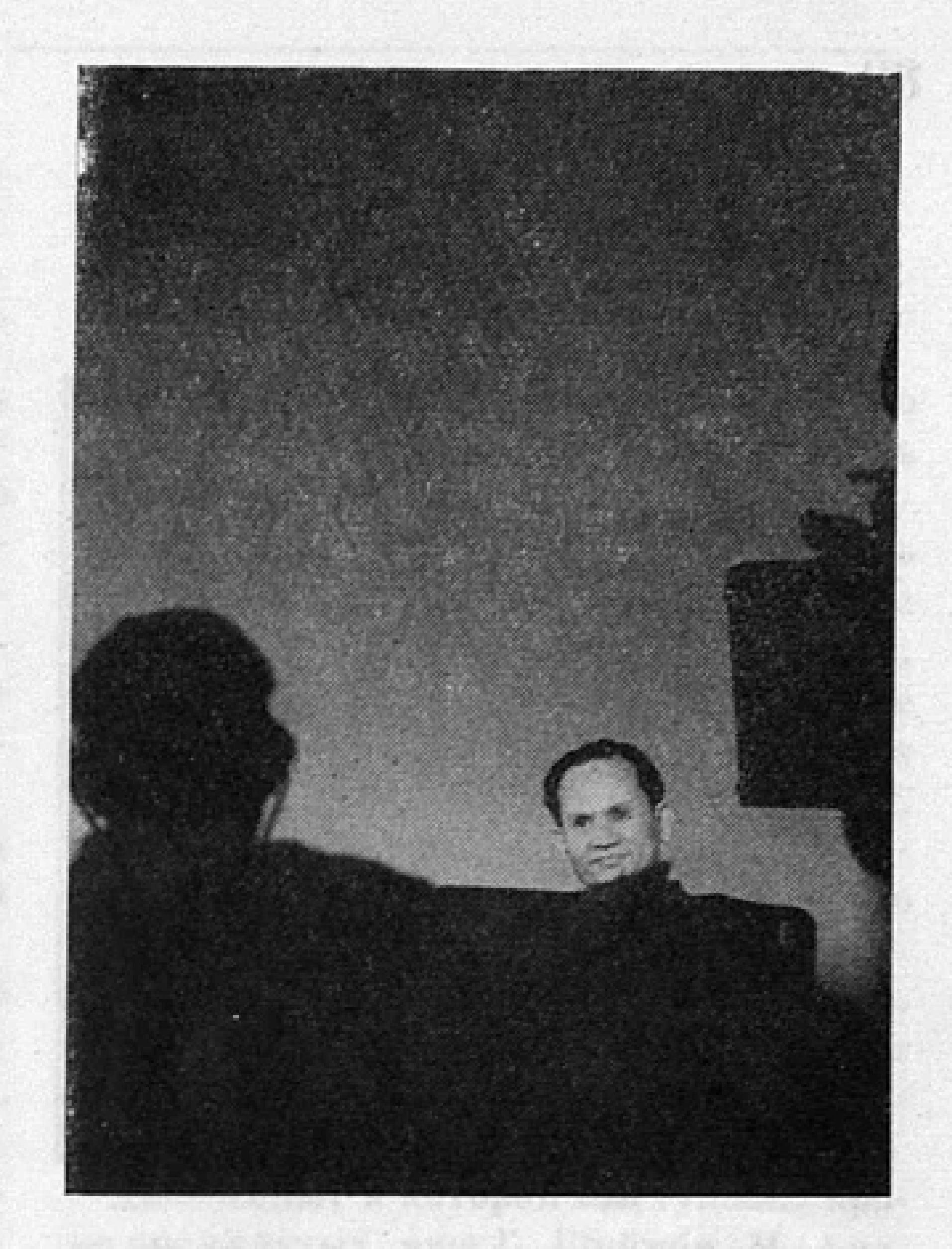
— Это не совсем точно: мы сняли два фильма с положительными героями. Второй неизвестен у вас. Это фильм «Свидетель» — о южновьетнамском кинорежиссере по имени Ву Нам, недавно закончившем интересный фильм «Победа будет за нами». В ГДР, как и во всех социалистических странах, с огромным сочувствием следят за борьбой южновьетнамских патриотов, борцов за национальное освобождение. Ведь иногда по отдельным портретам можно больше узнать народ, чем по корреспонденциям, книгам, описаниям. Поэтому нам захотелось познакомить немецкого зрителя с представителем героического народа. Ву Нам привез свой фильм в Лейпциг на фестиваль. Интересно, что ему понадобилось восемь недель, чтобы добраться из Южного Вьетнама до Ханоя.

— Фильм о Конго-Мюллере — это безжалостная психологическая зарисовка, обнажающая отвратительную, страшную сущность этого улыбающегося профессионального убийцы. «Пилоты в пижамах» — серия портретов головорезов. Камера в этих ваших фильмах не изысканна, она строга, точна, проста, портреты даются как бы локально, и это, как мне кажется, только усиливает эффект...

— Да, именно в наиболее точном раскрытии психологии наших героев мы

Южновьетнамский патриот Ву Нам рассказывает, как он борется с оружием и кинокамерой за свободу своей родины

Внизу — д-р Макс Стеенбек



и видим свою задачу. Нам важно показать факт таким, каков он есть, человека в натуральную, что ли, величину, ничего не навязывая зрителю. Факты, люди, их облик сами скажут за себя. Немецкий зритель умеет и любит поразмыслить над увиденным, и мы лишь хотим незаметно помочь ему подойти к выводам. Но, знаете ли, несмотря на известный успех фильмов «Смеющийся человек», «Пилоты в пижамах», «Час духов», «Дело Бернда К.» и других, самый любимый для нас это «Мечта о будущем» — фильм с «положительным» героем — профессором Стеенбеком, чья подлинная история как бы повторена

После съемки фильма «Час духов» «ясновидящая» фрау Бухела согласилась сфотографироваться с В. Хайновским (слева) и Г. Шойманом

Пленный американский «ас» («Пилоты в пижамах»)

в художественном телефильме киностудии ДЕФА «Доктор Шлютер». Это первый наш фильм, в котором мы показали друга.

— Предполагаете ли вы сделать еще подобные фильмы?

— Да, конечно. Это очень важная и дорогая для нас сторона нашей деятельности. Мы ведь уже давно намечали создать цикл портретов друзей — людей старшего поколения, которые имеют многое, что сказать нам, следующему поколению, но у которых нет и никогда не будет времени на мемуары; они всегда говорят: «Я слишком молод, чтобы писать воспоминания». Мы мечтаем создать серию «Очевидцы истории», и, возможно, героев для нее мы будем искать не только в ГДР. Они, эти люди, знают классового врага лично, они соприкасались с ним, видели его глаза, они боролись с ним в парламенте, на улицах, на заводах; мы же, те, кто моложе их, ощущаем этого врага только по эфиру. Стало быть, мы видим другую сторону нашей задачи как публицистов, как борцов за дело социализма в том, чтобы показать нашему народу лицо современного классового врага таким, какое оно есть. Между прочим, телевидение ФРГ и Западного Берлина было вынуждено показать снятые с экрана кинескопа части «Конго-Мюллера» и «Пилотов», снабдив их своими комментариями. Западные пропагандисты пытались отвести остроту удара, который, очевидно, достиг цели, ибо, по данным социологических исследований, западногерманские телезрители проявляют активный интерес к программам телевещания ГДР.

Я благодарю за беседу, и вместе мы спешим на дискуссию.

●

Выступая на заседании симпозиума, В. Хайновский так определил задачу публицистов на телевидении.

— Поскольку,— сказал он,— нет еще способа электронным импульсом обозначать на телеэкране: «Ложь!», ключевым вопросом остается искусство полемики. Очень точно сказал здесь коллега Багиров: часто убедительнее выглядит не

тот, в чьих руках находится истина, а тот, кто совершеннее владеет приемами спора. Тележурналистам необходимо помнить об этом и уметь противопоставлять всяческим ухищрениям западногерманских комментаторов, рассчитанным на то, чтобы ввести в заблуждение телезрителей, ясное, точное и убедительное толкование фактов.

Замысел В. Хайновского и Г. Шоймана серии «Очевидцы истории» вызвал оживленный отклик на дискуссии.

Многие выступавшие отмечали, что наши телевизионные очеркисты, публицисты совершают огромную ошибку, проходя мимо такой темы, как портрет нашего современника. Академики, передовые рабочие, артисты, врачи, строители, инженеры, космонавты, писатели — лучшие, интереснейшие люди должны стать объектом пристального внимания «теле-» и «кинопортретистов». Правильно сказал С. Муратов: «Самый великий документ эпохи — человеческое лицо».

— Но в телевидении очень легко не подняться выше уровня документа. Ибо там часто считают, что легкость подачи документа, простота доведения его до зрителя — уже достижение телевидения, а художественное обобщение — прерогатива других искусств. Весьма ошибочное мнение! — заключил драматург А. Юровский. — Успех фильмов В. Хайновского и Г. Шоймана в том, что они, оперируя строго определенным материалом, поднимают этот материал до обобщенного художественного образа.

В связи с этим оратор, соглашаясь с выступавшим до него критиком А. Руденко, заметил, что в телевизионной образной публицистике первостепенное значение имеет личность автора фильма.

На тему об авторском начале в документальном телефильме сценарист из Телевидения ГДР Б. Вогацки сказал, что для него, несмотря на всю важность тезиса об авторе, не это, а точность документа стоит превыше всего. Неверно приписывать, сказал далее он, успехи Телевидения ГДР тому, что у нас, мол, противник под носом и что, чем сильнее этот противник, тем сильнее становимся и мы. В этом только половина правды. Эти успехи, успехи Шоймана и Хайновского и других стали возможны только благодаря всему уровню развития Германской Демократической Республики, причем здесь немаловажную роль играет высокий уровень политического развития самого телезрителя.

Дискуссию, в которой выступали, кроме упомянутых, еще Г. Шойман, М. Андроникова, Г. Кузнецов, В. Азарин, заключил председатель Всесоюзной комиссии по телевидению С. Колосов.

Оратор, коснувшись специфики телефильма, сказал, в частности, что одно из главных отличий здесь — это «скрещивание средств кинематографической выразительности и приемов прямого телевидения. Я думаю, — продолжал он, — что принципиальное отличие телевизионного фильма великолепно сформулировали нигерийские школьники в беседе с африканским журналистом: в кино люди говорят между собой, а в телевидении они говорят с нами».

В заключение С. Колосов выразил пожелание, чтобы подобные встречи, еще более расширенные и представительные, стали регулярными.

Ну что ж, остается только присоединиться к этому пожеланию.

А. ГУЛИЕВ

Рассказы кинематографистов

Отрывок из книги И. Хейфица «Фиолетовый гусь», подготавливаемой к печати Ленинградским отделением издательства «Искусство».

Любовь в холодильнике

И. Хейфиц

Я хочу рассказать о том, что искусство требует жертв, иногда — напрасных. Правда, ученые говорят, что неудавшийся опыт — все же движение вперед. Он предупреждает других: не идите дальше, эта дорога ведет не туда.

Конечно, очень жалко убитого времени, тщетных усилий и поисков, если все это, в конце концов, как говорят у нас, «пойдет в корзину». По воле режиссера или по велению времени.

Кстати сказать, корзин давно уже нет. Были когда-то — из ивовых прутьев, глубокие и узкие, вроде тех, в которых на юге возят виноград и овощи. Но пожарники запретили держать рядом с пленкой эту идеальную растопку. Теперь вместо корзин — мешки из байки, натянутой на железные рамы. В них выбрасывают все ненужное: мелкие обрезки и целые эпизоды, даже части.

Отходы пленки идут в переработку. Из нее делают гребенки, а возможно, и что-нибудь другое: мыльницы, футляры для зубных щеток, пробки для шампанского. Но термин «на гребенки» так и остался в обиходе, как и термин «в корзину».

Душевный трепет, озарения фантазии, неожиданная острая мысль, жест, найденный в муках, или блеснувший, как зарница, образ, от которого бросает в радостную дрожь,— все это, застывшее на пленке, растворяют и превращают в жидкую массу. Когда масса загустеет, из нее штампуют гребенки. Какая-нибудь неизвестная личность, расчесывая шевелюру, даже не подозревает, чем она расчесывает ее и отчего с

легким треском и сверканием рассыпаются по волосам маленькие молнии!

Вот история одного выброшенного в корзину ролика. Он не то чтобы велик, но и не мал, величиной с автоматный диск. В списке потерь он значится как «любовная сцена... А. и Б.», назовем их для удобства так. А.— это она, героиня, Б.— он. Сразу вспоминается: «А. и Б. сидели на трубе...» Не смейтесь — это почти так и было. А. и Б. объяснялись в любви, сидя на еще не уложенной магистральной газовой трубе в районе новостроек. Дело было зимним морозным вечером.

Когда начались съемки, А. была еще совсем молоденькой, «зеленой» актрисой. Попав из институтской аудитории прямо на натурную съемку, она очень растерялась. Громкие команды и свистки, рев лихтвагенов, а главное, отвратительный, холодно поблескивающий зрачок объектива мешали ей сосредоточиться. Глаза А., в которых, по мысли автора сценария, должна была светиться любовь, слезились от света дигов, и похоже было, что она все время плачет. Конечно, при желании можно было выдать это за слезы умиления или за плаксивость, как одну из черточек женского характера. Но все же это были механические слезы, не способные выразить истинного волнения. Поэтому решили перенести часть сцены — все крупные планы — месяца на два, в надежде, что А. пообвыкнет и перестанет плакать, глядя на жалящие электрические дуги.

А. была очень огорчена отсрочкой съемки. И для этого были свои веские причины. Она познакомилась с Б. на первой актерской пробе, а в период подготовительных репетиций по уши влюбилась в своего партнера (хотя всячески старалась это скрыть). И надо же так: по плану съемок первая сцена была как раз та, в которой А. и Б. должны были объясниться и излить друг другу свои чувства. А. казалось, что она сыграет эту сцену искренне и с неподдельным волнением. А через два месяца... мало ли как все обернется.

Но съемку все же пришлось перенести.

По «закону бутерброда», падающего всегда маслом вниз, весна в тот год пришла рано, в конце февраля уже растаял снег, и днем на солнце было выше нуля. К кускам, снятым в морозный декабрьский вечер (где А. и Б. подходили и садились на газовую трубу), совсем не клеились весенние крупные планы. Исчезло ощущение холода, при разговоре не шел изо рта пар, что было очень заметно на зимних планах. Чем дольше ждали возвращения морозов, тем становилось теплее. Дирекция измучила синоптиков, вымаливая похолодание, но это мало помогло. Как всегда в таких случаях, посыпались советы и предложения. Пробовали поить А. и Б. горячим чаем. Чай обжигал рот, но при разговоре пар все равно не шел. К тому же от горячего бросало в пот. Где уж тут изображать зиму. Посоветовали перед пуском аппарата глотать папиросный дым. Это и верно немного напоминало морозное дыхание. Но после нескольких дублей А. почувствовала себя плохо, и ее, бледную, потерявшую интерес ко всему на свете, даже

к Б., отвезли в медпункт с признаками отравления никотином.

«Начальник штаба» истощил все свои запасы «случаев из практики». Ассистент Мамед, как истый южанин, все знал про жару и ничего — про холод. И все-таки он первый воскликнул по-фарсидски «эврика!», бросился к оператору и изложил свой проект. Поначалу проект высмеяли, как все гениальные проекты. Но после детального обсуждения он был одобрен. Обрадованный директор тут же подарил Мамеду свою новую расческу в футляре с изображением «Медного всадника». Был ли то намек или предвидение — сказать трудно.

В майскую теплынь в самом крупном холодильнике города построили декорацию. Она изображала угол дома, где зимой уединились А. и Б. По соседству с декорацией висели на крюках мерзлые бараньи туши и лежала похожая на березовые поленья мороженая треска. Густо пахло салом и ворванью, но А. и Б. вскоре привыкли к этому и не обращали внимания. Когда они, одетые в свитера и полушубки, приходили с солнечной майской улицы в холодильник, изо рта у них вырывалось настоящее морозное дыхание, а на воротниках и шапках оседал иней. Теперь было все — иней, холод, пар. Но сцена почему-то не шла.

Наблюдательный Мамед сразу же нашел причину. Дело в том, что в первые недели знакомства Б. чутко реагировал на более долгие, чем нужно, взгляды А. По утрам он терпеливо ждал в машине, пока А. спустится из номера, дарил ей шоколадные батоны, а в гримерной уступал лучшее кресло у зеркала с дневными газовыми лампами. Кроме А., в картине начала сниматься еще одна молодая, хорошенькая, уже опытная актриса. И так случилось, что ей, а не А. теперь дарил Б. шоколадные батоны и подыгрывал на репетициях за всех отсутствующих партнеров.

Из-за этого А. не могла сосредоточиться перед камерой, путала текст, слишком жирно красила ресницы, отчего гример приходил в бешенство, когда окидывал ее прищуренным взглядом.

Но искусство, как известно, не обходится без жертв, и А. делала вид, что все обстоит благополучно.

Наконец А. разыгралась, но, как говорил режиссер, «совсем не туда». В ее глазах, в жестах и паузах сквозило безответное чувство большой любви, неожиданно трагические интонации были как бы озарены отблесками пламени, пылавшего в ее душе. Это было прекрасно и казалось чудом среди мясных туш и мороженой трески. Но по сценарию, А. и Б. сидели на трубе совсем для иного разговора, продиктованного иными и совсем не трагическими, а розовыми и благополучными чувствами, хорошо знакомыми по множеству «лирических» фильмов.

Съемка подвигалась медленно, часто приходилось менять точку и переставлять свет. Потому так длинно это выходило, что А. и Б. высказывали перед аппаратом свои мысли и чувства не прямо, а все больше намеками.

Вернее, говорили про одно, а думали про другое. Говорить прямо, о чем думаешь, считалось старомод-

ным и плоским. Например, вместо того, чтобы сказать: «Я люблю тебя!» — автор заставлял Б. рассказывать А. разные истории, не имеющие отношения к делу, причем в этих историях все было перемешано: и звездное небо, и осенние листья, и запах антоновских яблок (эту деталь автор явно заимствовал у Бунина).

А. смотрела на Б. долгим взглядом (она теперь могла смотреть на свет не плача), обильно выдыхала морозный пар и тоже, по воле автора, умалчивала о своих чувствах. Она говорила, что самый лучший день — понедельник и что все счастливое случается в ее жизни в понедельник. Ей очень хотелось вместо этого сказать Б., что она просто любит его, что та хорошенькая дура уже успела наработать штампы и корчит из себя звезду. Но А. понимала — это было «не туда». И говорила про понедельники.

Так они выясняли отношения дней шесть, а на седьмой А. схватила ангину. Съемочная группа легла в двухнедельный дрейф.

Б. за это время отпустил небритость и уехал досниматься на другую картину. После выздоровления А. теперь снималась одна. Вместо Б. в кадр поставили фанерную доску с инвентарным номером, и А. должна была смотреть на фанеру, как будто на Б., говорить с ней, как с Б., «любить» эту доску, как она любила Б. Это было трудно, еще труднее, чем терпеть световые ожоги, от которых глаза режет, будто в них насыпали песку. В институте ее учили общению с партнером. От живого взгляда партнера у нее рождались энергия игры, вера в условность, как в правду. Теперь вместо этих участливых глаз перед ней торчала черная доска с надписью: «Место для кабеля». Реплики Б. читал за него по сценарию второй ассистент. Он бубнил их бесстрастным голосом, делал ошибки и однажды вместо «обнимусь» сказал «омнибус». Но А. терпела. Ради своей первой роли, ради любимой роли. (Это она почувствовала, как только прочитала литературный сценарий.)

Но все проходит, прошли и эти трудные дни. Позади остались холодильник, ангина, фанерная доска. И настал день просмотра снятых кусков. А. была убита тем, что увидела на экране, и пряталась за портьерой почти весь просмотр. Во-первых, она до ужаса не понравилась себе как женщина. Во-вторых, она играла, как сапожник. И почему другие не замечают этого, а режиссер сияет от удовольствия? Зачем она так старается убедить зрителей, что любит Б.? Она ведь на самом деле любит его, и это должно быть заметно. Так зачем же «придуриваться», «хлопотать мордой», «навешивать» (она еще помнила термины институтских коридоров). После просмотра А. убежала в гостиницу плакать и не видела, как были растроганы ее игрой все, кто был в зале. И в самом деле — она играла неожиданно и взросло. Пустой и книжный диалог сценария, картонные ситуации, придуманные автором в перерыве между двумя партиями на бильярде, А. сумела насытить страстью, заставить пульсировать от толчков горячей крови, согреть чувством, совсем не игрушечным,

а таким, для выражения которого не нужны слова. В серых глазах А., уже привыкших к свету ламп и широко раскрытых, в самом деле, как в «окнах души», можно было увидеть и вскипавшую в ней злость на себя за свою слабость, и жалость к Б. за его душевную скудость, черствость и эгоизм. А какой сложной жизнью жили ее руки, то застенчивые, то ласковые, то нервные и готовые к удару. Они казались теми «иероглифами чувства», которые никогда не будут полностью расшифрованы и объяснены словами.

Зато много комплиментов выпало на долю режиссера за его удивительное умение «расшевелить» молодую и неопытную актрису.

Но никто, или почти никто, не догадался, почему так талантливо играла А. в этой сцене и какой, в сущности, единственной и неповторимой ситуацией в ее жизни это объясняется!

Наступило время озвучивания. А. еще не умела озвучиваться и никак не могла угнаться за своими губами на экране. К тому же она успела забыть все тонкости игры в холодильнике и теперь старалась вспомнить, почему вдруг открывала рот или делала паузу. Только бы попасть, попасть! А. вспомнила почему-то, как летом в санатории все увлекались игрой в кольца. Попасть кольцом на колышек А. удавалось редко, а когда она забрасывала свое единственное колечко, все кричали: «Молодец, гениально!» На озвучивании тоже кричали: «Молодец, гениально!» А. понимала, что над ней издеваются, и от бессилия кусала в темноте губы, стараясь справиться со своим торопящимся после ангины сердцем.

Слова, попадавшие в артикуляцию, будто кольца на колышек, были неживыми, механическими, как бумажные цветы или яблоки, сделанные из воска в магазине учебных пособий. А. это мучило. Она так много плакала еще и потому, что Б. обзывал ее в темноте «дурой» и «коровой». Он ругался шепотом, но в микрофон было отлично слышно, и звукооператор однажды незаметно записал это на пленку, чтобы развлекать друзей во время перекура.

Сам Б. озвучивался лихо, как жонглер. Ловя на тусклом маленьком экране движение собственных губ, он умудрялся сохранить свежесть и теплоту интонаций. А. завидовала его умению притворяться. Она не умела этого ни на экране, ни в жизни. И все догадывались, что происходит у нее на душе.

Когда ролик с любовной сценой был готов, А. не так стыдно было смотреть на себя со стороны. Может быть, привыкла, а возможно, и потому, что она уже не могла отделить свою экранную жизнь от настоящей. Ночью она просыпалась от сердцебиения и уже не могла уснуть до утра. Она думала в темноте, пугаясь своей мысли: все ее институтские романы — это так, пустяки, а вот теперь... это была первая любовь, безответная, но от этого еще более светлая и щемящая. С этой первой любовью, которая бывает только раз в жизни — надо же так,— соединилась ее первая роль. Пусть маленькая роль, «без ниточки», по существу одна сцена, но может случиться — чем черт не шутит,— что отсюда

и начнется летоисчисление ее творческой истории. Другие режиссеры, известные всему миру мастера, увидят на экране ее работу и не побоятся предложить ей что-нибудь посложнее, с «ниточкой». Миллионы людей в кинотеатрах будут плакать и сочувствовать ей, радоваться вместе с ней, ее будут узнавать на улице, в метро, в ресторанах и шептать вслед: «Смотрите, это А. пошла, живая А.». Те же, кто посмелей, подойдут к ней и спросят: «Скажите, вы А.? Спасибо вам от трудящихся!»...

...После просмотра фильма в большом зале, со зрителями и автоматически раздвигающимся занавесом (сбежалась, бросив работу, почти вся студия), режиссерская группа, монтажер и редакторы заперлись в отдельной комнате и не показывались целый час. Окно комнаты выходило на общий балкон. Догадливый Мамед предусмотрительно устроился там со своими папками и бумагами. Но он не писал ничего в съемочный журнал, а только слушал. Обрывки фраз, долетавшие из комнаты вместе с табачным дымом, были до того знакомы, что он невольно улыбался, думая о постоянстве вкусов, о том, что уже тридцать с лишним лет слышит все те же глаголы — «тянет», «тормозит», «провисает» и те же существительные — «петля», «аппендикс», «перебор»...

Долго шумели, звонил телефон, кто-то стукнул карандашом по графину, призывая к порядку.

— Две восемьсот девятнадцать, и на «шапку» — добавочных тридцать,— произнесла монтажер Анна Поликарповна бесстрастно, как будто называла номер телефона.

Донеслось общее: «Ого-го!», и Анна Поликарповна добавила:

— Если мы выбросим в корзину любовную сцену, хотя мне ее жалко и девочка очень искренне играет, то останется две шестьсот пять метров, как по смете...

Одобрительно зашумели и задвигали стульями.

В коридоре стоял деланно веселый режиссер и о чем-то совещался с монтажером. Семен Местечкин курил свой «гвоздик», и лицо у него, как всегда, когда он волновался, было фиолетового цвета.

Мамед достал из кармана подаренную ему директором расческу с «Медным всадником», пригладил шевелюру, отливавшую синевой вороньего крыла, и произнес тихо, ни к кому не обращаясь:

— Какие замечательные расчески выйдут из этой любви в холодильнике!

Библиография

Предлагаем читателям продолжить обсуждение книги А. Мачерета «Реальность мира на экране» и высказать свое мнение о публикуемой статье.

Постигая законы искусства...

Л. Лазарев

Чтобы по достоинству оценить две последние книги Александра Мачерета — «Художественные течения в советском кино»*, монографию, вышедшую в 1963 году, и внутренне с ней связанное и продолжающее ее новое его исследование «Реальность мира на экране», появившееся в 1968 году**,— чтобы взвесить и оценить то, что сделано автором, надо иметь в виду, что проблемой художественных течений применительно к советскому искусству долгие годы совершенно не занимались. Проблема эта просто не ставилась, даже не возникала. И не только в киноведении, которому в прежние времена в любом случае нетрудно было выхлопотать себе скидку на молодость, но и в литературоведении, лишенном такой льготы.

Групповая борьба 20-х годов так набила оскомину, что в последующее десятилетие не находилось желающих осмыслить реальное многообразие форм, художественных средств и стилей литературы и искусства. Да и само это многообразие многим тогда еще казалось скорее отступлением от нормы, чем нормой. Опасность групповой коррозии на первых порах была столь грозной, что всерьез обсуждался вопрос о единстве стиля социалистического реализма. И эта точка зрения просуществовала не один год, она имела весьма воинственных защитников даже в послевоенное время. «Если социалистический реализм является един-

* А. Мачерет. Художественные течения в советском кино. М., «Искусство», 1963.

** А. Мачерет. Реальность мира на экране. М., «Искусство», 1968.

ственно правильным и господствующим методом социалистической литературы, — писал один из сторонников этого взгляда в не такую уж далекую от наших дней пору, — то должны же обязательно существовать и манеры, средства выражения, законы композиции, сюжета, создания образа и т. д., соответствующие этому методу».

Лишь в середине 50-х годов заговорили о многообразии художественных форм и средств как об органическом свойстве нашего искусства. И приоритет в постановке вопроса принадлежит не теоретикам, не критикам, а писателям. Теоретики с осторожностью и опаской приступали к его разработке. Вспомним, сколько толков вызвал тот раздел доклада К. Симонова на II съезде писателей, в котором он говорил: «Мы имеем все основания считать правомерным и естественным существование в нашей литературной жизни, в общем едином русле метода социалистического реализма, разнообразных стилевых творческих течений, развивающихся на основе здорового творческого соревнования».

Этой же проблемы касался А. Фадеев в своей последней статье: «Если всерьез думать о развитии творческих течений, нужно при критике произведений учитывать, что обязательных решений в искусстве не бывает, нужно проникать в своеобразие формы, к которой прибегает сам писатель... Некоторые до сих пор считают, например, что социалистический реализм вовсе отрицает символику, условность, сказочность. Революционная романтика как существенная сторона социалистического реализма и романтическая форма, как о д н а из разновидностей в многообразии форм социалистического реализма,— это вещи разные, хотя и связанные между собой. Не надо приукрашивать действительность. Надо видеть ее завтрашний день. Это одна из самых существенных сторон социалистического реализма. Но жизнь нашу и завтрашний день наш можно изображать и в форме, родственной классическим реалистическим романам, то есть на бытовой основе, и в форме, родственной «Фаусту» или «Демону», то есть в форме романтической или сказочной, или условной, в общем, в любой форме, позволяющей видеть правду».

С этого времени — не сразу, конечно, постепенно — положение о богатстве и разнообразии художественных форм и стилей вошло и прочно утвердилось в литературоведческом обиходе. Однако следующий, как будто бы само собой разумеющийся шаг — попытку выделить и охарактеризовать существующие творческие течения, определить их взаимоотношения (то, что К. Симонов назвал в докладе «здоровым творческим соревнованием») — этот шаг в литературной критике так и не был сделан. Больше того, даже необходимость подобного рода работы и сейчас все еще ставится под сомнение.

Вот один из примеров. Не так давно в «Литературной газете» (№ 33 от 14 августа 1968 г.) А. Бочаров выступил со статьей «Многообразие — какое оно?», в которой справедливо писал, что пора наконец перейти от благожелательной кон-

статации многообразия форм советской литературы к конкретному определению и исследованию составляющих это многообразие творческих течений. Все это, казалось, не должно вызывать никаких сомнений. Но статья А. Бочарова была напечатана как дискуссионная: потому, вероятно,— иное и в голову не приходило,— что обсуждения и уточнения требует предложенный критиком в рабочем порядке первый набросок «карты» творческих течений.

И вот появилась продолжающая дискуссию статья Г. Бровмана «Многообразие — в стиле» («Литературная газета», № 36 от 4 сентября 1968 г.). Автор ее, сочувственно повторив уже общеизвестную истину, что многообразие стилей в нашем искусстве существует, это реальность, со снисходительной иронией отнесся к предпринятой А. Бочаровым попытке наметить — пусть очень приблизительно, пунктиром — контуры некоторых современных художественных течений: «Но вот беда: как только мы оказываемся в этой уже практической сфере, нас начинают одолевать сомнения и страхи!..» Г. Бровман вообще избегает разговора о художественных течениях, считая, что достаточно «выдвижения на первый план понятия стиля», «некоторой дифференциации стилей советской литературы», признания «многообразия стилей как индивидуальных, так и образующих известную общность». «Итак, стиль! Именно в нем наиболее полно и концентрированно реализуются особенности того или иного авторского таланта»,— таков основной вывод автора этой статьи.

Думаю, что сомнения и страхи, которые одолевают Г. Бровмана, так же мало обоснованы, как и его ирония. А сколь плодотворно конкретное исследование художественных течений, которые, нечего говорить, вовсе не то же самое, что «известная общность» стилей, можно убедиться, обратившись к последним работам А. Мачерета. В этих книгах есть слабости и просчеты, вообще свойственные пионерским или, воспользуюсь определением А. Мачерета, «разведочным» работам, но как много они дают для понимания, для научного осмысления тех глубинных процессов, которые идут в нашем искусстве. Не только сложных явлений, но именно и прежде всего п р о ц е с с о в.

Кстати, уже на первых страницах книги «Художественные течения в советском кино» А. Мачерет, формулируя свою основную задачу, высказал несколько мыслей, которые воспринимаются как прямой ответ Г. Бровману. А. Мачерет писал — напомню, что это строки из книги, вышедшей в свет шесть лет назад: «...Некоторые обобщения, относимые к эстетике социалистического реализма, будучи на практике просеяны сквозь «сито» художественных течений, напоминают правила, насчитывающие необъятное количество исключений. По-видимому, все более назревает необходимость рассматривать основные черты социалистического реализма также в специфическом преломлении сквозь эстетические особенности его течений. Это позволит более аргументированно отвергать произвол субъективных оценок. Окажется также возможным

эффективнее бороться с догматической нормативностью, с попытками необоснованно отвергать одни художественные принципы и придавать обязательность другим. Эстетическая система — это как бы неписаная платформа творческого направления или течения. В эстетической системе заключена та специфика особой выразительности, которая и является стилем течения... Нельзя исходить из того, что внутри социалистического реализма существует только необозримое разнообразие индивидуальных стилей и форм, и миновать вопрос о разных эстетических системах. Это и неверно, и рождает тенденцию придать силу всеобщности художественным принципам, пригодным далеко не для всех фильмов».

Впрочем, если бы эти строки были действительно написаны в ответ Г. Бровману, пришлось бы, вероятно, заменить слово «фильм» на слова «повесть» или «роман». К сожалению, различные «отрасли» нашего искусствознания, занимающиеся каждая своим видом искусства — литературой, кино, живописью и т. д., мало похожи на те хорошо знакомые нам со школьной скамьи сообщающиеся сосуды, в которых жидкость тотчас же устанавливается на одном и том же уровне. Как не просто и не сразу то, что завоевано в одной «отрасли», принимается на вооружение в другой! А сплошь и рядом разобщенность приводит к тому, что немало усилий тратится на изобретение деревянных велосипедов, или — еще хуже — к твердому убеждению, что самокат на двух колесах построить невозможно, что это затея праздная и никчемная, хотя на соседней улице уже давно на велосипедах ездят.

Сейчас много говорят и пишут о комплексном — в содружестве с точными и естественными науками — изучении искусства. (Правда, пока здесь больше пламенных призывов и широковещательных деклараций, чем «черной» научной работы, а только она в конечном счете решает, оправдан или не оправдан такого рода подход.) Но, вероятно, не менее важно укрепить и расширить связи между различными «отраслями» искусствознания — это обещает очень многое. Кое-что здесь уже сделано, но достижения сплошь и рядом остаются в тени, а открывающиеся при подобном — в тесном союзе с другими видами искусствознания — исследовании возможности в должной мере даже не оценены.

В том, что заметки о работе А. Мачерета пришлось начать со столь широкого разговора, выходящего за обычные киноведческие границы, «виноват» ее автор. Я не помню другого исследования (не считая тех работ, в которых специально рассматриваются проблемы взаимоотношений и взаимовлияний кино и литературы, поэзии и живописи и т. п.), автор которого так хорошо знал и так прочно опирался бы на то, что сделано его коллегами, работающими в другой «отрасли» искусствознания. Я не могу назвать ни киноведческой, ни литературоведческой работы, которая в этом отношении хотя бы приближалась к исследованию А. Мачерета.

А. Мачерет все время подкрепляет свой анализ и выводы ссылками

(и полемикой) на положения монографий В. Виноградова «О языке художественной литературы», Г. Гуковского «Реализм Гоголя», А. Цейтлина «Становление реализма в русской литературе», В. Перцова «Маяковский», Е. Эткинда «Поэзия и перевод», Л. Баткина «Данте и его время», Е. Евниной «Современный французский роман», он неоднократно обращается к опубликованным на страницах «Вопросов литературы» статьям Д. Лихачева, Б. Реизова, С. Гайсарьяна, Т. Мотылевой, Н. Дмитриевой, И. Кашкина, он использует воспоминания К. Чуковского о Блоке, П. Антокольского о Багрицком и т. д. и т. д. Я называю книги и статьи на выбор — только для того, чтобы можно было составить представление о широте интересов и эрудиции А. Мачерета. Но, пожалуй, самое важное, что весь этот огромный материал не специально «начитан», не вставлен в уже готовую «конструкцию» — он возникает из внутренней, органической логики исследования, автор им распоряжается совершенно свободно. Обращение к литературе и литературоведению для него не столько даже способ анализа, сколько естественный образ мыслей.

Только отличное знание того, что делается на переднем крае истории и теории литературы, литературной критики (еще раз напомню, что впервые проблема многообразия творческих течений была поставлена в повестку дня в середине 50-х годов именно в связи с развитием художественной литературы), позволило А. Мачерету решить задачу, которая и сегодня стоит перед литературоведами. Думаю, что литературоведы, которым предстоит разгрызть этот крепкий орешек, не пройдут мимо работы А. Мачерета — это сильно облегчит им труд: решенные А. Мачеретом теоретические проблемы носят не только специально киноведческий, но и общий характер.

Появление работы А. Мачерета — один из внушительных признаков того, что литературоведению и литературной критике не только придется «признать» кино (это уже происходит, и все чаще в статьях о современной литературе речь заходит и о фильмах; появились кинокритики, более или менее регулярно пишущие о литературе, и литературные критики, систематически выступающие по вопросам кино), но и перестать считать киноведение «младшим братом», осваивающим лишь школьный курс наук. Пора уже думать о равноправном и взаимно полезном сотрудничестве, о работе плечом к плечу.

Приступая к анализу принципов сюжетосложения, характерных для одного из течений современного киноискусства, А. Мачерет предваряет этот анализ особой подглавкой. Она называется «Уяснение терминологии», и в ней автор подробно рассказывает, какое содержание вкладывают различные ученые в такие понятия, как сюжет, интрига, фабула, и в каком смысле он сам в дальнейшем будет употреблять эти термины. Если эта подглавка и отступление в сторону, то отступление необходимое, вынужденное. А. Мачерет начинает ее так (попутно замечу, что приводимая цитата дает некоторое представление и о том, с какой свободой,

непринужденностью и простотой пишет критик о вещах довольно сложных, о проблемах теоретических): «Один из многочисленных богов, которых почитали древние римляне, именовался Термином. Бог этот был охранителем границ. Его почитали в образе межевого камня. Так укреплялась святость границ и охраны их от нарушений. Пусть в те далекие времена речь шла о границах земельных, сейчас — это границы понятий. То, что строгая определенность смысла, вкладываемого в терминологию, имеет «божественное» происхождение,— факт весьма многозначительный. Такая родословная вполне заслужена. Недаром сказал философ: «Определяйте значение слов, и вы избавите свет от половины его заблуждений!» Между тем даже само слово «термин» трехзначно (понятие, составной элемент силлогизма, божество). Хорошо еще, что в этом случае речь идет о разных объектах, именуемых одинаково. Хуже, когда неодинаковый смысл придается одному и тому же объекту или когда один и тот же объект обозначается различными терминами и потому трактуется совершенно по-иному».

Что говорить, «уяснение терминов» — дело крайне необходимое. Несколько лет назад Академия наук создала из видных ученых специальную комиссию, которой предписывалось привести в порядок изрядно запутанное и запущенное терминологическое «хозяйство». И если работа эта продвигается медленно и с большим трудом, то, конечно, не из-за нерадивости тех, кому она поручена. На пути у них очень серьезные препятствия, и вовсе не все из них вообще можно преодолеть.

Я не буду останавливаться на том, что точная терминология предполагает строгую однозначность, а искусство с его бесчисленным разнообразием, необозримым богатством индивидуальностей, тонов, оттенков оказывает однозначности упорное сопротивление.

В данном случае — поскольку речь дальше пойдет главным образом о современных художественных течениях — более существенно другое: идущий в искусстве процесс постоянного обновления делает необходимым обновление и обогащение терминологии. Но для этого прежде всего должна быть осознана новизна этих возникающих явлений или тенденций, их качественные отличия от прежних, что происходит не сразу и не вдруг. А появившееся на свет дитя не может ждать, пока ему подберут самое подходящее и самое красивое имя. Вот и получается часто, что, особо не мудрствуя и не ломая себе голову, к уже распространенному термину прибавляют простое и спасительное «нео». Так вновь и вновь возникают «неоромантизм», «неореализм», «неоклассицизм», хотя такого рода терминология подчеркивает главным образом сходство, а не своеобразие, потому она уязвима и вызывает обычно кривотолки.

И наконец, последнее, о чем пишет и сам А. Мачерет: «К сожалению, поэтика кинематографа до сих пор не выработала собственной терминологии. Киноведение все еще не располагает достаточным запасом слов для краткого и точного обозначения

особенностей поэтического отражения жизни средствами кино. По-прежнему приходится прибегать к заимствованиям из словаря литературных терминов, а выразительные средства киноискусства условно именовать «языком» кино».

Я никак не мог миновать проблемы «уяснения терминологии»: А. Мачерет то и дело — и он сам об этом предупреждает — прибегает «не к отточенным формулировкам, а к условным рабочим обозначениям». Эти «условные рабочие обозначения» могут вызывать обоснованные и необоснованные возражения (мне, скажем, не представляется удачным и отражающим суть дела определение платформы нового художественного течения, как «эстетики документальности»), но известно, что самый простой и безотказный способ утопить в словопрениях нужное и полезное дело — завести спор не по существу, а о терминах и дефинициях. Поэтому стоит принять «условные рабочие обозначения» А. Мачерета — вне зависимости от того, удачны они или нет. А если спорить с ним, то не о терминах...

Чем объясняется удача А. Мачерета?

Я уже говорил о завидной широте его кругозора и редкой эрудиции, говорил о достоинствах его стиля.

Не менее важно и то, что у А. Мачерета-кинорежиссера многолетний опыт практической работы в кино — он, как известно, поставил ряд фильмов (некоторые из них люди старшего поколения еще хорошо помнят — и, по-видимому, не зря), писал сценарии. И читателя нисколько не шокирует, когда автор книги пишет: «Чтобы пояснить суть вопроса, позволю себе прибегнуть к примеру из собственной практики». Но главное не в этих примерах, к которым автор обращается очень редко. Главное в том, что многие эстетические законы А. Мачерет постигал не умозрительно, а на съемочной площадке и за монтажным столом — это оказало положительное воздействие на его исследовательскую методологию. Не в обиду теоретикам и критикам будь это сказано (я сам принадлежу к этому «цеху», и нет у меня намерения бросать на него тень), но так легче выработать привычку не доверяться прямолинейной логике (когда дело касается такой тонкой материи, как искусство, она нередко уводит от истины), а непременно проверять теоретические построения живым опытом искусства, во всех случаях исходить из этого опыта. В работе «Реальность мира на экране» А. Мачерет пишет: «В книге встретятся довольно многочисленные и подчас весьма подробные разборы фильмов. Менее всего хочется, чтобы читатель увидел в этом попытку иллюстрировать обобщающие выводы примерами. Нет у автора такого намерения. Тут другое: мне кажется, размышляя об искусстве — пусть даже в разрезе теоретическом,— необходимо дышать чистым воздухом художественных фактов. Их-то я и старался накопить». Это сказано в авторском предисловии. Прочитанную же книгу закрываешь, убедившись, что этому принципу автор стремился следовать неукоснительно.

Не менее важен и тонкий вкус исследователя, строгость и высота критериев, которыми он руководствует-

ся, отбирая тот художественный материал, что должен подтвердить его положения. Вряд ли можно упрекать теоретиков за то, что в своих выводах, они, как правило, стараются исходить из опыта классики, редко и неохотно обращаются к современным произведениям. Ведь современные произведения еще должны пройти испытание временем, доказать, что они серьезное искусство,— вероятность ошибок здесь резко возрастает. Последние главы предыдущей книги А. Мачерета и его новая книга целиком посвящены современным художественным течениям. Если учесть, что для того, чтобы создать и издать книгу, нужно время — и не такое уж короткое, — станет ясно, что о некоторых фильмах А. Мачерет писал тогда, когда даже газеты не успели еще напечатать о них рецензии. Автор говорит, что, отбирая для книги художественный материал, он руководствовался только одним требованием: «...Каждая такая картина должна находиться внутри искусства, а не за его пределами». Но и это единственное требование выполнить не так просто: как часто еще кинобеллетристику принимают за искусство.

Оказался ли здесь А. Мачерет на высоте? О фильмах, фигурирующих в последней его книге, судить трудно: время должно отдалить нас от картин, о которых пишет исследователь. А вот предыдущая книга дает такой материал — как-никак уже десять или даже десять с лишним лет прошло с тех пор, когда фильмы, которые разбирает А. Мачерет в последних главах, появились на экране,— многое здесь стало яснее. Что же показывает эта проверка вкуса и взыскательности автора? Нетрудно убедиться, что большая часть действительно значительных и примечательных произведений той поры попала в поле зрения А. Мачерета, что он, как правило, не путал беллетристику с подлинным искусством. (Я вовсе не хочу сказать, что нельзя привлекать для анализа и примера и кинобеллетристику — случается, что именно в ней те или иные характерные тенденции проступают очень осязаемо и отчетливо, они более спрямлены и педалированы, чем в произведениях высокого искусства; но критик должен недвусмысленно указать на это.)

Конечно, не все согласятся с предложенным А. Мачеретом толкованием того или иного фильма (я, например, разделяю положительное отношение А. Мачерета к картине «Крылья», но ее содержание мне видится по-иному, чем ему*), не каждый примет все его конкретные оценки (я был бы, скажем, более строг к «Неотправленному письму»). Если бы речь шла об обзорной статье, это могло бы послужить основанием для полемики. Но стоит ли затевать спор с автором теоретической работы по поводу толкования или оценки какой-нибудь картины? Такой спор — если подобная ошибка или неточность автора не влечет за собой просчетов теоретического порядка — уводил бы от сути дела.

И чтобы завершить эту тему, скажу, что сам характер предпринятого

* Я не буду на этом останавливаться, потому что уже писал о фильме «Крылья» (см. «Искусство кино», 1966, № 10).

А. Мачеретом теоретического исследования таков, что автор его непременно должен обладать всеми качествами проницательного и взыскательного критика, в противном случае ему не удалось бы справиться с поставленной задачей.

И все-таки то, о чем я говорил,— это хотя и обязательные, но предварительные условия успеха. Решающим было другое: с какой точностью, обоснованностью и глубиной исследован автором теоретический аспект проблемы художественных течений, приводит ли предложенный им путь к постижению подлинных закономерностей развития современного искусства?

Нельзя закрывать глаза на то, что немногие предпринимавшиеся попытки перейти от констатации многообразия к конкретной характеристике художественных течений не выдерживали серьезной критики: ложным оказывался сам принцип определения их природы, их «внутреннего закона». То доминантой художественного течения объявлялась тема (на протяжении нескольких лет в кино и литературе в особое течение выделяли произведения, посвященные молодежи), то жанр (такой чести одно время была удостоена лирическая повесть), то «известная стилистическая общность» (как правило, речь шла о нескольких произведениях, которым свойственна романтическая или лирическая «окраска»), то даже отношение к фольклору (применительно к поэзии оно истолковывалось как степень народности автора или произведения).

Следуя какому-либо из этих принципов, еще можно было с грехом пополам выделить какой-то один массив произведений, объединенных более или менее внешним признаком. Но весь остальной ландшафт искусства оставался при этом в состоянии первозданного хаоса, перед которым теоретическая мысль в бессилии отступала.

Не случайно подобные решения проблемы художественных течений предлагались, как правило, в статьях, где дело дальше выборочных и самых общих характеристик, подкрепленных двумя-тремя примерами, естественно, не шло: мало-мальски развернутое и последовательное исследование тотчас обнаружило бы коренную ошибку в расчетах. Но иногда такого рода решения принимались текущей критикой на веру (привлекала обманчивая простота и наглядность чисто внешних признаков), и в своей повседневной работе критики уже использовали их как доказанные и общепринятые. Некоторые возникшие на такой теоретически бесплодной почве наблюдения и выводы отделялись от своего фундамента и начинали самостоятельное существование. Они живучи, они становились ходячими.

Даже А. Мачерет, чей подход к проблеме художественных течений отличается, на мой взгляд, принципиальной новизной, даже он нет-нет и отдает им дань. Он, например, рассматривает картину «Я шагаю по Москве» в рамках единого с фильмом «Мне двадцать лет» художественного течения, что, мне кажется, совершенно неправомерно. И самое поразительное, что основанием для этого ему служит «одно только пристрастие авторов (имеются в виду

создатели ленты «Я шагаю по Москве».— *Л. Л.*) к эстетике документальности, пусть лишь в изобразительной области... (Разрядка моя.— *Л. Л.*)». Поразительно, потому что А. Мачерет неоднократно и настойчиво подчеркивает, как серьезно заблуждаются те, кто «привык отождествлять глубоко различные явления только потому, что между ними существуют черты внешнего сходства», подчеркивает, что «применение одних и тех же выразительных средств способно служить совершенно разным, а иногда и противоположным идейным задачам».

Вообще один из самых распространенных видов вульгаризации в критике — фетишизация какого-либо приема или компонента художественного произведения, стремление «навечно приписать» тот или иной прием к определенному творческому методу или художественному течению. Было время, когда рьяно доказывали, что наша пейзажная лирика отличается от лирики классиков тем, что в ней непременно присутствует человек. Но при первом же серьезном обращении исследователей, пожелавших проверить это положение, к классической лирике выяснилось, что в ней тоже не было безлюдья. Было время, когда выдвигалась мысль, что именно сюжет заключает в себе концепцию действительности, дает философский сгусток реальной жизни. Все это звучит очень внушительно, но весьма далеко от истины. Концепцию действительности, философский сгусток реальной жизни дает лишь произведение в целом, а не один из его пусть даже очень важных компонентов. Когда сюжету или какому-либо иному компоненту произведения придается такое значение — как бы часто при этом не произносились слова «жизнь» и «действительность»,— это явная уступка формализму, отказывающемуся рассматривать произведение как цельный идейно-художественный мир. В этом случае и открывается простор для самой оголтелой вульгаризации. Но все это сейчас можно уже отнести к «детским болезням» нашего литературоведения. Правда, из медицины известно, что во взрослом возрасте детские болезни протекают трудно и сопровождаются тяжелыми осложнениями. Вот один из свежих примеров.

В опубликованной в прошлом году в журнале «Огонек» статье В. Разумного «Позиция... но какая?», например, заявлено, что сюжет «основа основ социалистического реализма как движения, роста, развития характеров, их взаимоотношений, их борьбы, рождающей конфликт и позволяющей нам судить о жизненной позиции героев,— об их облике». Но почему «основа основ» сюжет, а не, скажем, выраженная в сюжете концепция человека и действительности? И может ли вообще сам по себе сюжет (или любой другой компонент художественного произведения) быть определяющим признаком не то что метода, но даже художественного течения? Конечно, нет, если мы не хотим утвердить для социалистического реализма единый унифицированный стиль. Однако В. Разумный, выдвинувший поразительный для нашего времени по степени вульгаризации теоретический тезис, на

этом не успокаивается. Он, опираясь на столь сомнительный теоретический «кодекс», начинает чинить суд и расправу над произведениями, авторами и критиками. Вот каким осложнением бывает чревата, казалось бы, детская болезнь.

В последнее время наши ученые все чаще и настойчивее ставят вопрос о необходимости изучения художественного произведения как органического эстетического единства (см. статьи П. Палиевского «О художественном произведении» — «Вопросы литературы», 1965, № 2 и Д. Лихачева «Внутренний мир художественного произведения» — «Вопросы литературы», 1968, № 8). Такой подход и в самом деле открывает широкие перспективы для искусствоведения. Из этого представления о произведении исходит и А. Мачерет, устанавливая границы художественных течений.

А. Мачерет — и вот я, наконец, подошел к тому, что составляет сердцевину его концепции,— считает, что основой, фундаментом художественного течения может быть лишь определенная эстетическая система, а не какой-нибудь стилевой прием, жанровое или тематическое сходство и т. п. Эта система состоит из ряда связанных и взаимно обусловленных компонентов, совокупность их и образует внутренне цельную художественную структуру, которую невозможно определить при беглом и поверхностном осмотре внешних примет — для этого требуется многосторонний идейно-художественный анализ. Подводя, например, итоги рассмотрению художественной системы, в основе которой лежит эстетика документальности, А. Мачерет перечисляет ее наиболее существенные типологические признаки — вероятно, какие-то из них могут быть уточнены, какие-то оспорены, но только органический сплав свойств создает систему: «1. Пристрастие к безукоризненной подлинности жизненной фактуры; 2. Предпочтительное обращение к «перенесению» сравнительно с «воссозданием»; 3. Требование соответствия «духовной фактуры» актера воплощаемому образу и свободного привлечения непрофессиональных исполнителей в интересах максимального сближения выразительности актерской игры с жизненной подлинностью; 4. Перенесение центра тяжести с крепкой фабулы на систему образов, сцепляемых в сюжет мыслью автора; 5. Отказ от исключительных коллизий в пользу обычных ситуаций; 6. Внимание не столько к поступкам, сколько к поведению; 7. «Недовыраженность», восполняемая творческим соучастием зрителей; 8. Ритм неторопливого исследования; 9. «Крылатая» изобразительность».

Заслуга А. Мачерета не в том, конечно, что он выделил, охарактеризовал и пронумеровал эти типологические черты — меньше всего его занимает классификация как таковая. И пусть читателей, которые испытывают вполне законную неприязнь к механическому раскладыванию явлений искусства по полочкам, не смущает этот перечень черт, в котором есть не только первое, второе и третье, но даже девятое. А. Мачерет — и это главное — вскрыл и показал взаимосвязь и взаимозависимость всех этих типо-

логических признаков, показал, что это не произвольный набор свойств, а признаки органической системы.

Впрочем, после этого перечня необходимо, чтобы избежать превратных толкований,— а охотники до такого рода манипуляций еще не перевелись,— сделать еще одну оговорку. В искусстве приходится иметь дело не с замкнутыми, непроницаемыми системами, а с незастывшими, подвижными тенденциями, являющимися равнодействующими множества сил, у которых только приблизительно совпадает направление. Такого рода тенденции — пусть это не покажется парадоксом — и выражают общность явлений неповторимых. Типологические черты, эстетические системы в химически чистом виде никогда не встречаются, они существуют лишь как некая теоретическая модель, как некий теоретический эталон — в живом искусстве нет и не может быть стереотипов.

Как невозможно на основе внешних примет определить принадлежность того или иного произведения к данному художественному течению, так и нельзя считать, что все его черты в одном и том же сочетании должны присутствовать в каждом произведении. А. Мачерет, видя и эту опасность буквального, прямолинейного истолкования или применения его концепции, предупреждает, что произведениям искусства «противопоказана какая бы то ни было обязательная дозировка признаков».

Кроме этого, приходится учитывать, что в искусстве неизбежны явления, так сказать, «пограничные», возникающие на стыке различных эстетических систем, что художник нередко совершает «экспансию» даже в эстетически ему чуждые художественные миры и возвращается оттуда не с пустыми руками. А. Мачерет говорит и о том, что «в фильмах, проникнутых эстетикой документальности, бывает нетрудно обнаружить составные части, перенесенные из других художественных течений», и о том, что «такие, например, фильмы чистого романтического литья, как «Поэма о море», «Тени забытых предков», содержат кроме элементов традиционного романтизма заимствования у эстетики документальности». Со всем этим нельзя не согласиться.

Однако при всей условности, пунктирности и даже зыбкости границ между художественными течениями водоразделы все же существуют. И забывать о них исследователь не должен: отсутствие границ лишает явление реального содержания. Но и А. Мачерету случается переступать через им самим намеченные границы. Подобная неосмотрительность тем более опасна, что незаметно приводит к подмене эстетической системы конгломератом свойств.

Одно из таких бросающихся в глаза нарушений границы связано с анализом фильма «Иваново детство». Эту картину А. Мачерет числит за эстетикой документальности. В качестве доказательства он ссылается на «легко обнаруживаемое в фильме Тарковского пристрастие к безупречной документальности, к безукоризненной подлинности жизненного материала и его фактуры». Мне же кажется, что это не так, что Тарков-

ский даже не ставил перед собой подобной задачи, он скорее стремился к противоположному: отдалиться от фронтового быта, заменить бытописание (если будет позволено воспользоваться литературоведческими терминами) экспрессивно-символическим письмом. Но допустим, что прав А. Мачерет, а не я. Однако и в этом случае разве достаточно «подлинности жизненного материала» да отсутствия «ухищренной фабулы», чтобы отнести «Иваново детство» к художественному течению, придерживающемуся эстетики документальности? А. Мачерет, видимо, чувствует шаткость в данном случае своей позиции, он вынужден громоздить оговорку на оговорку. «В таком, например, фильме, как «Иваново детство», эстетика документальности часто отделяется от своей бытовой основы, уходя от жизнеподобных образов эпоса в верхние слои условной лирической атмосферы. Фильм обретает явные черты лирико-романтического стиля»,— пишет он. Количество оговорок и сам их характер свидетельствуют, что фильм «Иваново детство», даже если в нем и использовано что-то из арсенала документальной поэтики (на мой взгляд, очень и очень немногое), принадлежит к совершенно иной эстетической стихии, к другому художественному течению.

Не менее странно, что А. Мачерет рассматривает фильм «Обыкновенный фашизм» в рамках того же художественного течения. Можно понять его, когда он обращается к этому фильму, чтобы определить эстетические возможности документального воспроизведения на экране реальной действительности. Но документальность в лентах, подобных «Обыкновенному фашизму» (как их только не называют — «монтажными», «историко-документальными», «документально-художественными» и просто «документальными»), не тождественна документальности художественных фильмов, у них различные эстетические и познавательные функции.

Строго говоря, художественное игровое кино стремится не к документальности, главное назначение которой быть свидетельством — событий ли, нравов ли — это безразлично, а к подлинности, непререкаемой достоверности запечатленной на пленке картины жизни. Именно это содержание вкладывает в понятие «документальность» А. Мачерет, когда пишет: «Изображенный мир, не обнаруживая преодоленных трудностей отбора, должен выглядеть на экране таким, каким его воспринимают в жизни зрение и слух». И когда я говорил, что термин «эстетика документальности» не кажется мне счастливой находкой автора, я исходил из того, что он может привести к путанице критериев. Пут этих не избежал и А. Мачерет, опрометчиво вторгнувшийся, считая, что термин «документальность» служит ему пропуском, во владения документально-художественного кино (буду называть его так). Неудачный термин и это необоснованное вторжение на чужую территорию могут, кроме прочего, навести на мысль, что художественное течение, которое в данном случае исследует А. Мачерет, возникло под влиянием и в подражание документальному кино. Это вывод ложный, но о том, что вызвало к жиз-

ни «эстетику документальности», я скажу чуть позже.

Что же касается документального кино, то оно все настойчивее и шире стремится освоить выразительные средства художественного кинематографа. Однако это вопрос повышения уровня мастерства, а не изменения эстетической природы. Как и умение писателя-очеркиста или автора мемуаров писать живо, легко, красочно, использование средств художественного кино не может быть признаком художественности. Другое дело документально-художественное кино, оно предполагает уже художественное исследование действительности. Правда, это задача очень трудная — сочетать документальное воспроизведение событий или явлений и их художественное исследование, но такие фильмы последнего времени, как «Обыкновенный фашизм» или «Если дорог тебе твой дом...», показывают, что она может быть с блеском решена. Надо только непременно иметь в виду своеобразие такого художественного исследования. Один из его основополагающих принципов точно сформулировал Б. Медведев в теоретической главке книги «Свидетель обвинения» (М., «Искусство», 1966). Он писал, что для «режиссера, делающего фильм на хроникальном материале, стало главным преодолеть его хроникальность, его документальность, оставаясь, однако, в пределах самого жесткого документализма, не позволяя себе ни одного инсценированного кадра, даже в съемках сегодняшнего дня».

Но разговор о документально-художественном кино — это особая большая тема — уводит нас от книги А. Мачерета. Вернемся же к ней, подчеркнув, что ошибка А. Мачерета, отнесшего фильмы «Иваново детство» и «Обыкновенный фашизм» к художественному течению, покоящемуся на эстетике документальности, опасна не сама по себе, а тем, что она делает расплывчатыми и неопределенными исходные эстетические критерии автора. Для теоретической работы это серьезный грех.

Не так давно один из литературоведов — В. Ковалев — попытался объяснить, почему в нашем искусстве существуют различные художественные течения. Оказывается, это вызвано тем, что в социалистическом обществе «надолго сохраняются различия в психологии и конкретных суждениях людей, определяемые неполной однородностью общества, состоящего из дружественных классов рабочих и крестьян, с которыми тесно связана своим происхождением и положением социальная прослойка — интеллигенция». В общем единый стиль, о котором так пеклись вульгаризаторы в 30-е годы, неизбежно ждет нас в будущем. Конечно, предложенное объяснение смехотворно, но сам вопрос вовсе не прост и, безусловно, заслуживает внимания.

В самом деле, где коренится принципиальная возможность существования в искусстве различных художественных течений? А. Мачерет, к сожалению, специально эту проблему не рассматривает, но некоторые его замечания не лишены интереса и подводят к ней. А. Мачерет считает, что «мера обращения к условным формам и свойственный им тип изобразительности занимают важное,

если не решающее место среди особенностей, разделяющих эстетические течения и жанры. Последние находятся на «перекрестке» действительности и искусства, и в них конкретизируется специфика претворения жизненной правды в правду художественную. Следовательно, то, чем искусство отличается от жизни, становится основой для понимания того, как соотносятся друг с другом художественная условность, жанр и творческое течение. Здесь-то и зарождается разница между тем, что собой представляет искусство, и тем, чем является жизнь».

Действительно, у каждого художественного течения свой диапазон условности, свои формы ее выражения. Художник, который стремится запечатлеть предметную пластику окружающего нас мира, и художник, внимание которого сосредоточено на психологии, внутреннем мире человека,— обе эти задачи вполне правомерны, и ни одна из них не имеет преимуществ,— используют заложенные в искусстве различные возможности и культивируют разные виды условности. Каждому — свое— этот древний принцип распространяется и на художественные течения. В произведении должна быть железная внутренняя художественная логика: она зависит не только от авторской концепции действительности, но и от того, выдержаны ли им до конца одна и та же мера условности, один и тот же тип изобразительности.

В связи с этим я хочу напомнить о повторявшемся не один год в нашей критике требовании, чтобы в сатирической комедии рядом с отрицательными типами непременно были «полнокровные» образы положительных героев, «воплощающие все лучшее и самое дорогое в нашей жизни», чтобы реалистическими красками здесь были изображены «люди подвига, положительного примера» (я привожу подлинные слова из статьи, опубликованной лет десять назад). Но все попытки выполнить эти требования неотвратимо кончались неудачами — и закономерно. Нельзя механически соединить столь разные виды условности: гротеск, сатирическое заострение при обрисовке отрицательных персонажей и психологическую достоверность, бытовое правдоподобие в изображении положительных характеров. Взаимоотношения между утрированными, гиперболизированными отрицательными персонажами и другими героями, чьи характеристики строятся по законам бытового правдоподобия, выглядят нестерпимо фальшивыми. Потеряв художественную логику, такое произведение утрачивает и жизненную достоверность. Маяковский, рисуя Велосипедкина, шел от плаката, не боялся гиперболизации и однолинейности. И появление Велосипедкина среди столь же остро и плакатно написанных отрицательных героев не вызывает чувства протеста, ощущения эстетической несообразности. Мера условности, с которой написаны персонажи, оказалась приблизительно одинаковой, тип изобразительности родственным.

А. Мачерет, говоря о том, как часто в кино внутренний монолог используется далеко не лучшим образом, вспоминает кинофильм «Гамлет», тот бессмертный монолог, ко-

торый начинается словами «Быть или не быть...»: «Когда в такие мгновения экран не может предложить зрителю ничего другого, кроме удаляющейся спины,— это гнетущее свидетельство его слабости. Театр изгнан вместе с традиционной формой монолога, но она ничем не заменена». Это замечание носит частный характер, однако дело не просто в режиссерском решении одной сцены. Перед постановщиком стояла очень трудная и, пожалуй, даже не во всем разрешимая задача: он должен был отыскать меру условности, соответствующую природе и законам кино, и вместе с тем сохранить тот вид театральной условности, из которого исходил Шекспир. Известно, что в шекспировском «Глобусе» трон обозначал дворец, молитвенная скамья — церковь, пара деревьев в кадках — лес или парк. Неважно, объяснялось ли это несовершенством тогдашней театральной техники или иными причинами. Важно, что Шекспир писал свои вещи, предназначая их именно для такой постановки: в его театре ничто не отвлекало зрителей от игры актеров (ведь декорации не всегда «подыгрывают» актеру, иногда они лишают его какой-то части зрительского внимания), а в его пьесах необычайно высок удельный вес слова. И знаменитый, ключевой для трагедии монолог, во время которого зритель видит удаляющуюся спину актера, и вполне «неореалистические» курочки, разгуливающие во внутреннем дворе Эльсинора,— все это от стремления при переходе в другое поэтическое «измерение» как-то опереться на быт. Но у Шекспира иная мера и иной тип условности — не случайно Лев Толстой столь резко и категорически отвергал его эстетическую систему.

Итак, многообразие типов условности, различная ее мера — вот где начальный пункт размежевания художественных течений.

Но почему возникают одни художественные течения и отмирают другие, чем объяснить их движение и эволюцию, расцвет и угасание? Неужели это дело случая: появилось несколько крупных и тяготеющих друг к другу талантов — и возникло течение? Или, может быть, судьба художественного течения целиком зависит от внутренних законов искусства? Может быть, прав А. Мачерет, когда он в психологии восприятия искусства видит причину того, что кинорежиссеры стали избегать декорации: «Довольно продолжительное время он (окружающий нас мир, воспроизводимый декорациями.— *Л. Л.*) казался неотличимым от реального. Потом глаза пригляделись. И тут все более и более стало обнаруживаться, что вместе с внешним сходством на экран не проникает та особая жизнь пейзажа, которая проявляется вместе с его подлинностью и угасает в поддельных копиях, как бы ни были они тщательно воссозданы специально для съемки»? Нет, А. Мачерет подлинную причину так и не обнаружил. Разве потому итальянский неореализм утратил свое влияние, что его приемы стали расхожими, обветшали, приелись? Нет, на самом деле было не так, вспомним, что о кризисе неореализма заговорили тогда, когда возникло ощущение, что появляющиеся в лоне этого течения произведения

идут мимо важнейших проблем современности. А приемы? Приемы можно обнаружить и в сегодняшних лентах, и до сих пор они не выглядят анахронизмом.

Невозможно сколько-нибудь обоснованно судить о рождении, жизни и смерти художественных течений, если ограничиться рассмотрением проблем поэтики, если миновать вопрос о воздействии реальности на искусство. Судьбы художественных течений определяются духовными запросами общества, поставленного перед необходимостью решать те или иные социальные и исторические задачи, характером и масштабом этих задач, состоянием общественной мысли. Конечно, этот диктат действительности не следует представлять себе упрощенно. Связи искусства с жизнью сложны, зависимость никогда не бывает механической и жесткой, но восход и закат поэтических систем, художественных течений определяются движением жизни, оно служит первотолчком.

Я говорю о вещах, казалось бы, хорошо известных — кто этого не знает, кто с этим спорит? Но одно дело общие положения, ни у кого не вызывающие сомнений, другое — конкретный анализ, в ходе которого надо их придерживаться. Как часто в исследовательской практике процессы, происходящие в искусстве, рассматриваются как самодовлеющие, следствия принимаются и выдаются за причины, образуется заколдованный круг мистифицированных понятий и сцеплений, из которого можно выбраться, лишь обратившись к анализу связей искусства с действительностью. Эта сторона дела — зависимость художественных течений от требований времени, от стоящих перед обществом задач — упущена А. Мачеретом, оставлена без внимания. Здесь самое уязвимое место его работы, самый серьезный ее недостаток.

Но не буду заниматься «приписками»: там, где речь идет о 20-х годах, автор еще пытается выяснить жизненную, социальную подоплеку художественных течений той поры, но чем ближе к нашим дням, тем реже он обращается к действительности. А в книге «Реальность мира на экране» действительность как фактор, формирующий облик современного искусства, уже совершенно исчезает из поля зрения исследователя. Впрочем — буду и на этот раз точен,— один раз он вспоминает о том, что происходило в жизни. Касаясь споров, которые возникли у нас вокруг неореалистических фильмов, он упоминает о том, что «дух великого обновления, рожденный XX съездом, все глубже проникал во все поры нашей жизни», и в связи с этим появилась возможность «спокойно разобраться в том, что принес с собой неореализм, оценить его достижения, обнаружить его слабые стороны». Это все верно. Но ведь перемены, произошедшие в нашей жизни в середине 50-х годов, определили и своеобразие современных художественных течений. Как же можно было все это оставить в стороне!

Возьмем ту же эстетику документальности. В книге «Свидетель обвинения» Б. Медведев приводит такой факт. В 1964 году Киевский университет обратился в городские биб-

лиотеки с просьбой провести на протяжении шести месяцев учет: какие книги больше всего вызывают интерес, пользуются спросом. Оказалось, что более шестидесяти процентов книг, любимых читателями, принадлежит к документальной литературе. Читателю нравятся книги о научных открытиях, путешествиях, военные мемуары. Никогда, кажется, не было такого интереса, никогда, кажется, не было такого потока документальной литературы.

Так чем же вызван этот интерес — ведь тяга к документальности дает себя знать сегодня во многих видах искусства.

Около трех лет назад журнал «Вопросы литературы» (1966, № 9) провел специальную анкету среди писателей-очеркистов. Был в ней и этот вопрос. Любопытно узнать, как на него отвечают писатели.

Е. Дорош видит в тяге к документальности «реакцию на схематизм, помпезность и мещанский сентиментализм», получившие распространение во многих сферах нашей духовной жизни в первое послевоенное десятилетие. Г. Баширов считает, что она «вызвана восстановлением ленинских норм в общественной жизни нашей страны». А. Адамович пишет: «Документальность не мода, не всего лишь мода. Ее ищут, ее требуют, потому что люди жадно хотят правды и насторожены против полуправды. Было бы удивительно и обидно для человека, если бы в эпоху, когда встал вопрос о жизни и смерти рода человеческого, он не стремился сам разобраться во всем. Было бы странно, если бы после замалчивания некоторых фактов читатель не набрасывался на документы, не испытывал жгучую потребность знать факты, все факты». Еще на одну причину указывает С. С. Смирнов. Она «в том, что жизнь в последние десятилетия дает совершенно необычайный материал, который не в состоянии создать никакая самая богатая фантазия... Обилие острых и сложных ситуаций в самой жизни открывает такие возможности, что сочинять сюжеты становится просто бессмысленно. Человеческие конфликты в годы последней войны были доведены до крайних степеней, на которых раскрытие характера целых народов и отдельных людей было особенно ярким и динамичным».

В одном эти ответы едины: писатели указывают, что документальность в качестве художественного принципа возникла и распространилась как реакция искусства на насущные потребности современной действительности. К этому положению должен был привести читателей и автор книги «Реальность мира на экране».

Несомненно — и это убедительно показал А. Мачерет,— в самой природе киноискусства были заложены возможности для кристаллизации современных художественных течений. Но реализовались эти возможности только потому, что возникла общественная потребность именно в такого рода художественном исследовании действительности. То, что А. Мачерет уклонился от анализа этого круга вопросов, сказалось и при рассмотрении внутренней структуры, типологических черт эстетики документальности. На мой взгляд, к девяти охарактеризованным им

особенностям этого течения следовало бы добавить еще одну, десятую (по счету, а не по важности): определенный тип героя. Зависимость художественного течения от процессов, происходящих в жизни, с особой наглядностью проступает, как только мы обращаемся к анализу проблемы героя.

Каждая эстетическая система связана с соответствующим типом героя. Герой иного типа, иного склада не может в ней «прижиться»: разрушается образная структура произведения — происходит то, что медики в связи с операциями по пересадке сердца, называют «отторжением». Попробуйте представить, что получилось бы, если поменять местами героев фильмов «Отец солдата», «Июльский дождь», «Я иду за солнцем»! Широко бытующее представление о том, что каждая эпоха дает лишь один тип героя, не подтверждается ни фактами жизни, ни фактами искусства (вспомним хотя бы, что литература Великой Отечественной войны дала столь разных героев, как Тарас из «Непокоренных» Б. Горбатова, Сабуров из «Дней и ночей» К. Симонова, Федор Таланов из «Нашествия» Л. Леонова — я называю произведения, которые были экранизированы, перечень литературных героев, не попавших на экран, можно было бы расширить), в сущности это представление—такая же все нивелирующая, уводящая в тупик абстракция, как и единый стиль.

В статьях и рецензиях героев кинофильмов последних лет охотно противопоставляют тем ходульным, картонным персонажам, которые заполонили наш экран в первое послевоенное десятилетие. Но это имеющее под собой вполне реальную почву противопоставление далеко не все раскрывает в сложной эволюции, которую переживал герой нашего искусства. Проблема героя — наиболее трудная и всегда открытая для искусства и для критики проблема. Художник стремится постичь и запечатлеть те новые черты, которые возникают в характере его современников. И чтобы обнажить это новое, лучше для сравнения обратиться не к картонным фигурам и муляжам, а к истинному искусству предшествующих десятилетий, правдиво отразившему свое время и его героев. Вот почему мне кажутся неплодотворными, вымороченными предпринимавшиеся несколько раз в последние годы попытки гальванизировать дискуссию об идеальном герое. И напротив, заслуживает, на мой взгляд, самого пристального внимания та дискуссия, которая началась еще на рубеже 50-х и 60-х годов и не завершилась до сих пор (один из последних ее этапов — полемика между А. Яновым и И. Мотяшевым в № 7 журнала «Вопросы литературы» за 1967 год). Цель этой дискуссии — выяснить, что общего у наших современников с людьми 30-х годов и что их отличает друг от друга.

Еще в 1961 году А. Макаров писал: «Их (наших современников. — *Л. Л.*) интеллект побуждает мужественно искать ответы на философские вопросы бытия, до которых не было ни досуга, ни духовной потребности у поколения 30-х годов, сверх головы занятого трудовой практикой,— вопросы смысла борьбы перед неизбежностью смерти человеческого ин-

дивида». Стоит сопоставить «Семеро смелых» и «Комсомольск» с фильмами «Мне двадцать лет» и «Девять дней одного года», и можно убедиться, что этот вывод верен не только для литературы.

Но меняются не только герои, меняется и наше представление о них. Среди персонажей «Фронта» А. Корнейчука не было ни одного, напоминающего симоновского Серпилина,— для того чтобы такого человека «увидеть», «вспомнить», надо обладать нашим сегодняшним историческим опытом. И не только Серпилина. Обращаясь к 20-м годам, художники «обнаружили» немало прежде не замеченных героев — назову Василия Губанова («Коммунист»), Веньку Малышева («Жестокость»), учителя Дайшена («Первый учитель»). Даже две в разное время прославленные нашим кино собаки — Джульбарс и Мухтар — заставляют думать о том, как изменилось за четверть века мировосприятие.

В заглавие своей книги о герое сегодняшнего кино А. Медведев вынес вопрос. «Кто он?» (М. «Искусство», 1968) — называется эта книга. Говоря о современном герое, нельзя миновать этого вопроса. Но на него необходимо ответить и при анализе художественных течений, иначе в характеристике их будут существенные пробелы.

Когда после выхода книги А. Мачерета «Художественные течения в советском кино» состоялось ее обсуждение (см. «Искусство кино», 1964, № 2), она большинством выступавших воспринималась как труд по истории кино, в лучшем случае как работа «историко-теоретическая». Многие претензии, предъявлявшиеся автору, исходили из такого понимания его задач (справедливости ради надо отметить, что и А. Мачерет давал для подобного подхода некоторые основания — в первых главах этой книги он то и дело от теоретического исследования сворачивал к историческому очерку). Сейчас, когда вышли обе книги, теоретический характер работы А. Мачерета не вызывает никаких сомнений. По этим законам его и следует судить.

Однако нельзя не видеть, что, отвернув в сторону от исторического очерка, автор отказывается и от исторического подхода к художественным течениям. И это тоже результат того, что он не принимает во внимание диктат, осуществляемый действительностью по отношению к искусству. «Жизнеспособность любой эстетической системы проверяется ее возможностью развиваться, быть «с веком наравне» — это верное замечание А. Мачерета, увы, повисло в воздухе, с этой точки зрения он художественные течения не анализирует. А как много это дало бы!

Вот наглядный пример. Дважды А. Мачерет пишет о том, что эстетика документальности складывается в систему, «близкую психологически-бытовому течению», что ее «общность... с эстетикой психологически-бытовых фильмов так велика, что иной раз здесь трудно разглядеть водораздел». Однако это оговорки, после них каждый раз ставится «но» и следует утверждение, что мы в данном случае все-таки имеем дело с самостоятельным, «особым» течением.

А может быть, это не так, может быть, это одна и та же система, только претерпевшая эволюцию в стремлении быть «с веком наравне»? Ответ на этот вопрос невозможен без анализа взаимоотношений современности с тем и другим художественным течением. Нет, я не отвергаю вывода А. Мачерета, он кажется мне лишь недостаточно аргументированным.

Каждое художественное течение имеет не только сторонников и противников, но и реально существующие сильные и слабые стороны. Это естественно, таковы неизбежные последствия любой «специализации». Она ведет одновременно и к углублению, совершенствованию, и к односторонности, узости. Но чтобы не судить об этом произвольно,— как это очень часто делают и сторонники, и противники,— необходимо в свете задач, выдвигаемых действительностью, исследовать возможности художественных течений. А. Мачерет, как и всякий человек, так или иначе участвующий в созидании современного искусства, конечно, пристрастен — одни художественные течения вызывают у него большую симпатию, другие — меньшую. Но точно оценить возможности художественных течений ему больше мешает все-таки другое — то, что он не принимает в расчет действительности.

Когда речь идет о художественных течениях 20-х годов, исследователь нередко, отступая от историзма, выдвигает на первый план их слабости. Когда он говорит о современных художественных течениях, то сплошь и рядом закрывает глаза на их ограниченность, а это ведь тоже отступление от историзма.

Короче говоря, большая часть слабостей, которые обнаруживаются в работе А. Мачерета, восходит к одному источнику: к нерешенной им проблеме — жизнь и художественные течения.

В свое время отчет об обсуждении книги А. Мачерета «Художественные течения в советском кино», о котором я уже поминал, был напечатан под рубрикой «Коллективная рецензия». Если бы таким образом отрецензировать и его новую книгу «Реальность мира на экране», о ней, наверняка, было бы сказано гораздо больше и хвалебных и критических слов, чем в этих заметках. Многое в работе А. Мачерета осталось за пределами этих заметок. Но в свое оправдание я могу сказать, что мне пришлось иметь дело с работой, отличающейся и новизной общей концепции, и редкой не только киноведческой, но и искусствоведческой эрудицией, и богатством конкретных наблюдений,— не так просто исчерпать ее содержание.

За рубежом

На экранах XI Лейпцигского кинофестиваля

В первом номере журнала за этот год мы сообщали нашим читателям об итогах XI Международного фестиваля документальных и короткометражных фильмов в Лейпциге (ГДР). По просьбе читателей мы рассказываем подробно о некоторых фильмах, участвовавших в конкурсных просмотрах.

Картины, отмеченные высшими наградами фестиваля — «Золотыми голубями», такие, как «Гренада, Гренада, Гренада моя...», «За вашу и нашу свободу», «Военной музыки оркестр», «Пилоты в пижамах», уже были проанализированы на страницах нашего журнала (см. № 12 за 1968 год и № 2 за 1969 год).

Р. Кармен:

Камера становится оружием

На экране высокий, спортивно подтянутый человек с седой головой, в руках у него микрофон. Он беседует с вьетнамской крестьянкой, говорит с врачом полевого госпиталя, с бойцом-зенитчиком Народной армии, берет интервью у премьера Демократической Республики Вьетнам Фам Ван Донга.

Это автор фильма «Внутри Северного Вьетнама» режиссер-оператор американец Феликс Грин.

Мы повстречались с ним в Лейпциге в дни Международного кинофестиваля, где демонстрировался его фильм. После просмотра, уединившись в уютном полумраке бара, мы сразу нашли общий язык. Оба кинематографисты примерно одного возраста, оба, будучи режиссерами документального кино, предпочитаем сами держать камеру в руках. Оба побывали во Вьетнаме, правда, в разные годы. Но и теперь и тогда в стране бушевала война.

Фильм Феликса Грина — полнометражный кинодокумент, повествующий в простых, не претендующих на красивость образах о несгибаемой воле вьетнамского народа выстоять, победить в этой жестокой неравной борьбе. На первый взгляд, автор фильма ставит перед собой локальную задачу — документально опровергнуть лживые утверждения американской пропаганды о том, что якобы во Вьетнаме бомбардировке подвергается не гражданское население, а лишь объекты стратегически военного значения. Все звуковые интервью, взятые у многих жителей деревень и городов Феликсом Грином, — живое свидетельство лицемерной лжи убийц мирных людей. На экране не только рассказы очевидцев, потрясенных обрушившимися на них ужасами. Мы видим сносимые с лица земли города, сжигаемые напалмом деревни, видим истекающих кровью мирных жителей — женщин, стариков, детей.

Феликс Грин — храбрый человек. Он снимает не следы давних бомбардировок— он с камерой среди бушующего пламени, там, где только что обрушился смертоносный груз. Оператор там, где извлекают из руин истекающего кровью человека, и кто знает, не повторят ли воздушные пираты налет на этот же «военный» объект тотчас же, чтобы добить жертвы, чтобы уничтожить среди пламени тех, кто пытается их спасти, а заодно и отважного оператора, своего соотечественника, снимающего эти потрясающие сцены.

Грин не сторонник цветных документальных фильмов, он считает, что черно-белый кинорепортаж имеет более сильный документальный характер. Беседуя, мы согласились с тем, что в цветном фильме кроется опасность «красивости», излишней в столь суровой теме, как война во Вьетнаме.

Однако страна так восхитительна, она насыщена теплыми красками, а образы людей Вьетнама так прекрасны, что это побудило меня, говорит Грин, снять фильм почти целиком в цвете. Грин включил в фильм часть черно-белых репортажей, при этом нигде не нарушен общий стиль картины. А такие цветные эпизоды, как сцена в полевом госпитале, производят потрясающее впечатление. Где там говорить о красивости — на экране живая горячая кровь.

Фильм сделан просто, без изысков в съемке, в монтаже. Автор, видимо, ощущая эмоциональную мощь снимаемых кадров, заранее знал, что зритель будет покорен всепобеждающей силой правды кинодокументов. Мастерски запечатленные пейзажи, портреты сменяются кадрами крови и руин, пожарищ и людских мучений.

Да, это страшно смотреть. В чередовании образов цветущей земли и смерти, которая низвергается на эту землю, пожалуй, и кроется тот «прием», который утвердил в своем повествовании Феликс Грин.

И все это вместе с рассказами людей. Каждый рассказ — свидетельство мужества и воли к победе. Человек говорит, глядя зрителю в глаза, и каждое слово — подтверждение того, что борьба во Вьетнаме решается не только мощью оружия, а непоколебимым духом народа, разрушающего своим мужеством миф о непобедимой силе Пентагона.

— Мой фильм, — рассказывает Грин, — просмотрели свыше 20 миллионов американцев. Со стороны членов американского конгресса были попытки помешать распространению фильма. Они даже направили письмо президенту Джонсону с требованием запретить показ фильма. Однако это привело лишь к увеличению числа зрите-

лей, желающих его посмотреть. Мне кажется, что фильм послужил более тесному сплочению прогрессивных сил в США, выступающих против преступной войны во Вьетнаме.

Грин — воинствующий публицист, на вооружении которого и кинокамера и перо журналиста. Закончив работу над фильмом, он сразу же начал писать книгу, в которой стремится раскрыть суть американского империализма. «В моей книге, — сказал он, — я попытаюсь рассказать, каким образом американский империализм разрушает все лучшее, что есть в человеке, что он означает и как проявляется. Есть еще много американцев, которые думают, что война во Вьетнаме была «ошибкой», несчастным заблуждением. Моя книга, надеюсь, сможет показать, что вьетнамская война является результатом не «ошибки», а неизбежной внутренней необходимости политико-экономической системы, стремящейся сохранить и утвердить капитализм в США. Некоторые говорят, что я антиамериканец. Это неправда. Я противник системы, заставившей многих американцев следовать политике, которая, с точки зрения гуманизма, — ужасна, а с точки зрения политики, уничтожает сама себя».

Рядом со мной сидел, попыхивая трубкой, седой человек с обветренным смуглым лицом, крепко сложенный, с голубыми глазами. Час назад я видел его на экране, в холщовой рубашке, среди развалин, с микрофоном в руках. Он беседовал с женщиной, у которой только что убили сына. Его принимали как друга люди, чьи сердца переполнены горем и ненавистью. Наш разговор с Грином затянулся за полночь. Иногда мы умолкали, думая каждый о своем. Он мечтает о новой поездке во Вьетнам. Когда-то и я побратался с этой страной, пройдя с кинокамерой по горящим джунглям, по испепеленным войной городам. Меня принимали как брата, потому что я советский человек. А моему коллеге режиссеру Феликсу Грину люди Вьетнама протягивали руку дружбы, несмотря на то, что он—янки. Есть над чем задуматься...

Глядя на него, я думал о сложных судьбах и трудных путях многих честных художников, кинодокументалистов западного мира.

Мы, к сожалению, знаем только немногих из них, сражающихся за ту правду, которая становится для них велением сердца. Мужественно встают они на путь, не сулящий им жизненных благ. Иные с трудом добывают деньги, чтобы купить коробку пленки, находят единомышленников, помогающих раздобыть камеру, оплатить монтажный стол. Но уж когда камера дается им в руки, она становится оружием, с которым они идут к бастующим рабочим, к партизанам, смело штурмуют полицейские цепи.

Кинодокументы, снятые мужественными энтузиастами кино капиталистического Запада, — бесценные сокровища кинолетописи нашего века, борьбы народов за светлые идеалы правды и справедливости.

Фильмы их не всегда отличаются профессиональным совершенством, но они насыщены подкупающей искренностью подлинной правды, человечностью. В этом их ценность. А авторы этих фильмов — бойцы, глубоко верящие в силу своего оружия. Иногда это неопытные юнцы, но многие из них профессионалы-кинематографисты, избравшие нелегкий путь борьбы. Такие, как мой собеседник Феликс Грин, с которым мы говорили о трудной и прекрасной нашей профессии, о людях, шагающих по миру с кинокамерой в руках.

Н. Абрамов:

В борьбе против неофашизма

В мировом документальном кино за последние годы произошли перемены. Появление легких, портативных 16-миллиметровых камер, кинопленок высокой чувствительности, встроенных миниатюрных электронных часов, позволяющих вести синхронную съемку практически незаметно для снимаемого,—все это значительно расширило творческие границы кинодокументалистов.

Появились фильмы-анкеты, фильмы-исследования; «синема-верите», как окрестили метод вертовского киноглаза, открыл путь для творческих экспериментов, требующих таланта и способности запечатлеть в действительности те черты, которые составляют содержание времени.

Всякий раз пути новаторства оказывались принципиально отличными для творческих направлений в киноискусстве. Режиссеры французского киноавангарда пошли по пути дадаизма и сюрреализма, однако Жан Виго, принадлежавший к той же группе, создал документальный фильм «По поводу Ниццы» — острый социальный документ, направленный против буржуазной верхушки Франции и ничего не утративший в новаторской, экспериментальной трактовке материала.

Вальтер Руттман создал «Берлин — симфония большого города», в котором с помощью монтажных стыков людей с животными, со зверями зоопарка, утверждал мысль о стадности человека, о его социальной неполноценности и подчеркивал красоту бегущих железнодорожных путей, геометрических линий высоковольтных передач, ног танцовщиц мюзик-холла, орнамента брусчатки мостовой, безлюдных улиц.

Именно в эти годы другой киноавангардист голландец Йорис Ивенс ставит фильмы, в которых главным является человек в его созидательном труде, в классовой борьбе.

История повторяется. Киноабстракционисты и сюрреалисты США, создающие фильмы так называемого «подпольного кино», считают себя киноавангардистами. От них недалеко ушли режиссеры западногерманского киноавангарда, эпатирующие непристойностью своих фильмов жюри фестивалей в Маннгейме и Оберхаузене. Но рядом с ними развивается остросоциальный документальный кинематограф во Франции, в Англии, в социалистических странах. И мне думается, что подлинное новаторство следует искать именно в нем.

На XI Лейпцигском кинофестивале выступили с несколькими документальными фильмами кинематографисты из ФРГ и Западного Берлина — творческая группа «Дас Тим» из Мюнхена и группа «Красная гвоздика». Фильмы, показанные ими, обратили на себя внимание не столько формально художественными достоинствами (надо прямо сказать, что они созданы почти в любительской технике, и это нисколько не снижает их кинематографической ценности), а, главным образом, интереснейшим содержанием и авторской позицией в документальном рассказе.

Создатели этих фильмов не кинопрофессионалы. Это журналист, фотограф, учитель, литератор, владелец небольшого магазина спортивных принадлежностей. До этого они сняли несколько фильмов на 8-миллиметровой пленке в жанре политической сатиры, направленные против боннского правительства. Эти фильмы прошли десятки раз в рабочей аудитории —

многочисленных клубах западногерманских профсоюзов и студенческих залах. Они не считают себя экспериментаторами и не заботятся о художественной форме своих картин. Они преследуют политические цели, а кинематографические средства используются ими только для выражения идей, которые хотят донести до зрителя.

В отличие от манерных манифестов киноавангардистов, их Заявление-манифест, оглашенное на Лейпцигском кинофестивале, было прямолинейным и ясным и заслуживает того, чтобы его привести хотя бы в выдержках.

«Мы боремся за изменение существующего соотношения сил, за демократизацию Федеративной Республики Германии. Эта борьба положена в основу нашей работы в кино. Препятствия, которые чинят представители крупного капитала прогрессивному западному фильму, нас не пугают... Наша работа должна выражать сегодня борьбу против сил реакции и неофашизма...»

Кинематографисты из западноберлинской группы «Красная гвоздика» в своем Заявлении призывают молодых кинематографистов ФРГ «не бояться правдиво изображать общественные проблемы и бороться против искажения действительности в фильмах капиталистических стран. Для правдивого раскрытия действительности особенно пригоден документальный фильм, ибо по своей сути он является искусством партийным».

Режиссер Дитрих Шуберт-Розенталь поставил документальный фильм «Мы стали сильнее» — репортаж о пасхальном марше Социалистического союза немецких студентов, который стремится активно участвовать в политической жизни Западной Германии. Под лозунгом «Долой чрезвычайное законодательство!» эти студенты 11 мая 1968 года организовали «звездный марш» на Бонн.

Работа операторов осложнялась враждебными действиями боннской полиции, запрещавшей киносъемки. Зритель видит полицейских, направляющихся к кинокамере. Полицейские закрывают объектив и не дают снимать. Но кинематографисты не выключают магнитофон, и на темном экране слышны голоса режиссера и операторов, спорящих с полицейскими, заявляющих протест против реакционного законодательства, облегчающего деятельность неофашистов. Фонограмма без изображения — то, что можно было бы считать съемочным браком, превратилась в яркий кинематографический образ полицейского произвола и стала подлинной находкой документального кино.

Другой фильм, поставленный мюнхенской группой «Дас Тим», называется «Миллионы сильнее». На основе документов, выдержек из речей и интервью этот фильм доказывает, что боннский чрезвычайный закон восходит к нацистскому закону о предоставлении чрезвычайных полномочий Гитлеру. Он призывает к объединению всех граждан Западной Германии, к борьбе против чрезвычайного законодательства.

Наибольший интерес среди представленных фильмов вызвал «Храмовый праздник, 1968», поставленный Манфредом Фоссом. Продолжительность его демонстрации сорок минут.

Кинематографисты приехали в западногерманский городок Лойтерсхаузен под предлогом снять ежегодный храмовый праздник. Они снимают улицы и людей на них, ярмарочные аттракционы, чистые, аккуратные домики, лавочки, продавцов воздушных шаров. Они используют метод киноопроса и вступают в беседу с местными жителями. Вопросы и ответы касаются

проблемы сотрудничества труда и капитала, землеустройства, смысла жизни; речь заходит о примерах, которым стоит подражать, о том, нужны ли перемены в Западной Германии и если да, то в какую сторону — вправо?

Каждая из перечисленных тем составляет эпизод фильма. Ответы разных собеседников смонтированы так, что внутри эпизода каждый отвечает на один и тот же вопрос. Эта структурная особенность фильма рождена на монтажном столе. А для интервьюируемых — кинематографисты приехали только затем, чтобы заснять живописный фильм о сельском празднике, и вопросы их лишены какой-либо тенденциозности.

В большинстве своем это благополучные мещане; во владельце лавочки можно предположить бывшего нациста, во время его ответа камера вдруг резко панорамирует на собаку и затем снова на говорящего — своеобразное авторское отношение к действующему лицу документального фильма.

Одни считают, что реформы нужны, другие довольны настоящим. Их ответы монтажно перебиваются кадрами детей, взбирающихся на столб, на верхушке которого яблоко — приз победителю, вертящейся каруселью и другими ярмарочными развлечениями.

Неожиданно на экране появляется впечатанная двойной экспозицией надпись: «80 процентов населения городка Лойтерсхаузен отдали на выборах свои голоса национал-демократической партии». Эта надпись поворачивает весь материал фильма, внезапно придавая ему драматическое звучание. Кинематографическая острота этого фильма родилась от боевой политической позиции ее создателей, избравших наиболее действенный, публицистический прием для разоблачений неофашизма.

Г. Сенчакова:

«В первый раз»

Как-то одного известного зарубежного кинорежиссера-документалиста спросили: каким видится ему будущее кино. Он ответил уверенно и категорично: придет время — и кино вытеснит литературу; художники будут писать не пером, а кинообъективом, а вместо библиотек будут фильмотеки, где на стеллажах разместятся не книги, а коробки с пленкой. Само собой разумеется, что это заявление было построено скорее на неуемной фантазии, питаемой энтузиазмом и любовью к кино, нежели на научных, обоснованных данных. Но в одном из этих утверждений есть доля истины. В кино, особенно в документальном, уже и сейчас есть художники, о которых было бы правильнее сказать, что они не снимают свои фильмы, а пишут их — кинообъективом. Рассказывают их — только не словами, а кинокадрами.

Гости и участники XI Лейпцигского кинофестиваля присутствовали на дебюте одного именно такого кинематографиста — двадцатидвухлетнего кубинского кинорежиссера Октавио Кортазара, недавно окончившего Пражскую киношколу.

У Октавио Кортазара дар прирожденного рассказчика. Режиссер работает с фактами, с документальным материалом, где неуместны ни фантазия, ни домыслы, ни украшательство. Невозможность придумать, домыслить искупается у него зоркостью и наблюдательностью. Словно на невидимую нить нанизывает он подробности, детали, нюансы, отчего его картина «В первый раз» кадр от кадра становится не только занимательнее, но и емче и достовернее.

Свой рассказ Кортазар начинает издалека...

Петляющая горная дорога. Машина с кинопередвижкой. Машина уже не новая — на таких дорогах новыми машины долго не бывают, а эта, вероятно, уже немало поездила. Мотор у нее уже устал от долгих странствий, нет-нет да и пошаливает, пыхтит и чихает на подъемах.

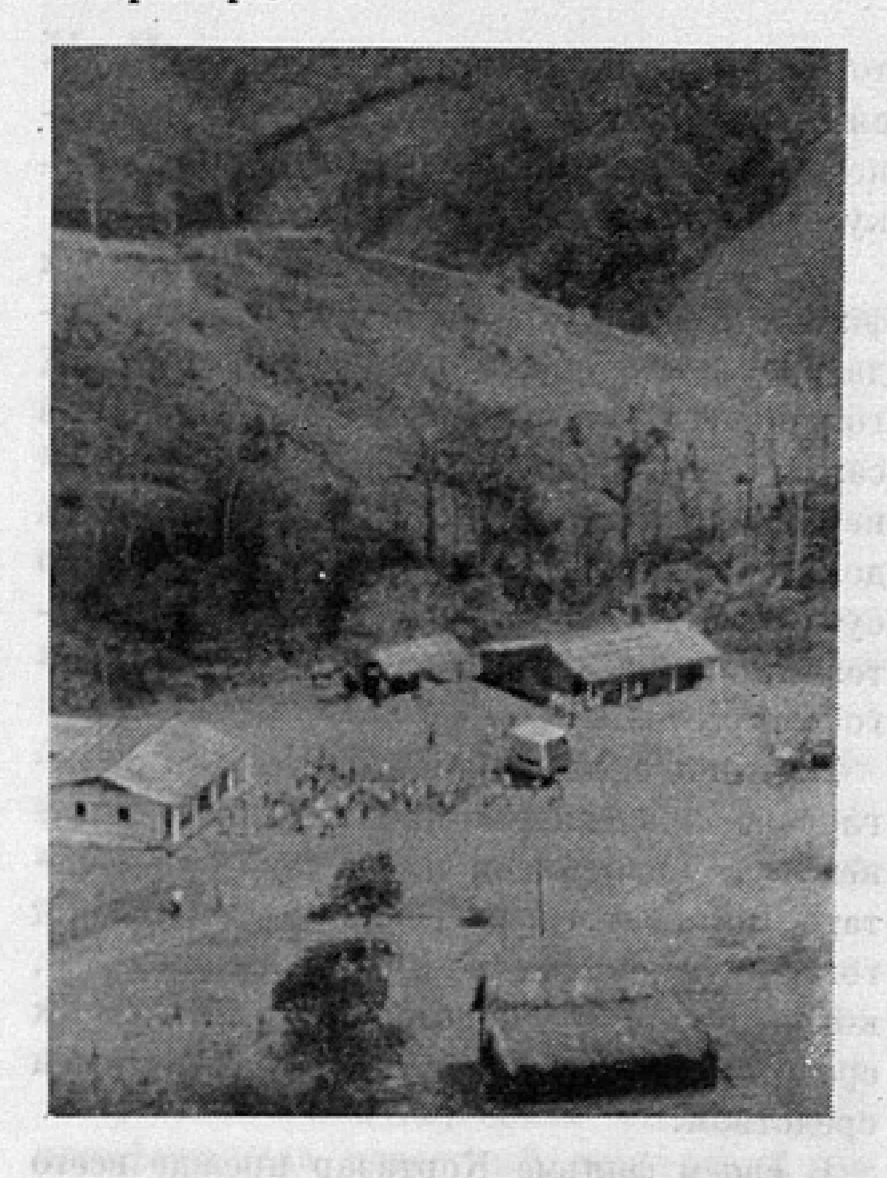
Потом селение, деревенская улица, переполох среди жителей, никогда не видевших кино. Стайки ребят, обсуждающих потрясающую новость, строящих догадки: что это такое — кино?! Взрослые, которые хотят сохранить степенность, изо всех сил борются со своим любопытством, не меньшим, чем у детей... Все вроде обычно, как должно было быть, как было. Вот с таких наблюдений начинается внутренняя жизнь фильма.

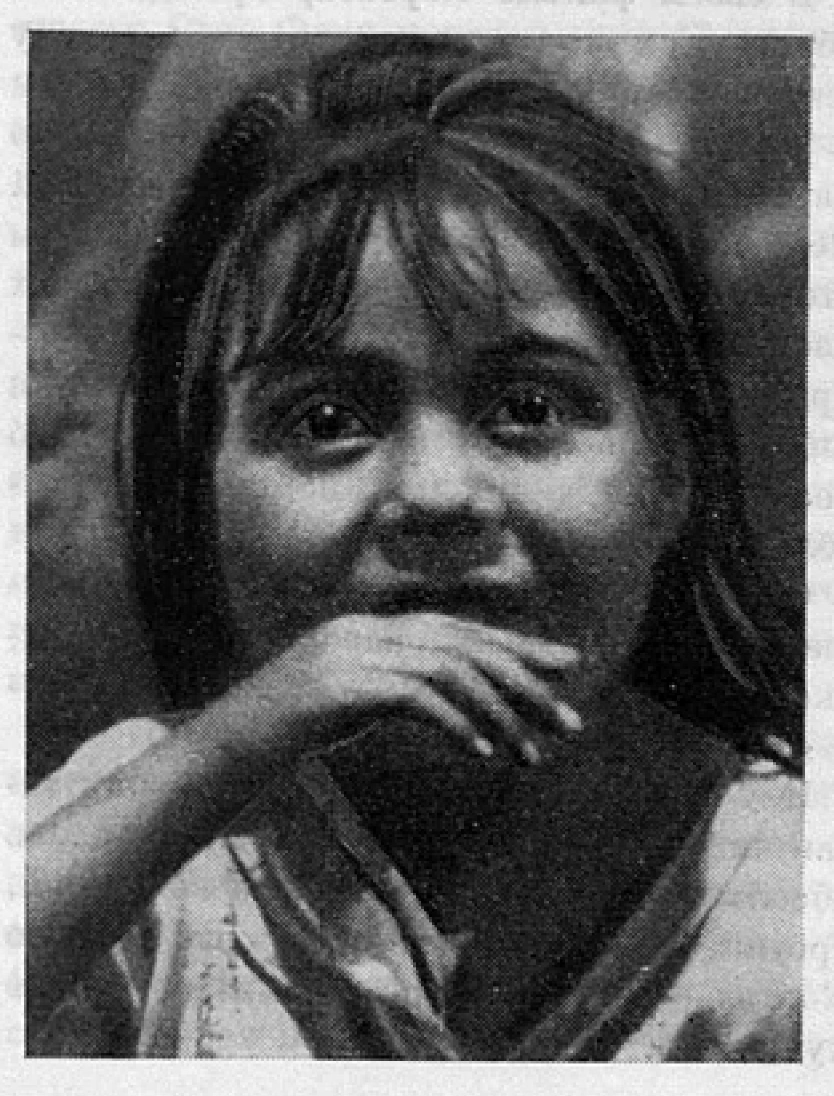
Но все это вроде бы присказка. А главное, ради чего и сделан Кортазаром фильм, наступает, когда над селением спускаются сумерки. Когда на наспех натянутом белом полотне загораются первые кадры фильма. Показывают «Новые времена» Чарли Чаплина.

Кортазар оставляет зрителей своего фильма наедине со зрителями картины Чаплина. Какая изумительная галерея портретов людей... Девочка с горящими от восторга глазами... Пожилая женщина, застывшая в немом изумлении... Восхищение, восторг, испуг, любопытство, недоверие — какие только чувства не читаются на этих лицах...

У Алексея Максимовича Горького есть великолепные слова: «Когда у меня в руках новая книга — предмет, изготовленный в типографии руками наборщика, этого своего рода героя, с помощью машины, изобретенной каким-то другим героем, я чувствую, что в мою жизнь вошло что-

«В первый раз»





то живое, говорящее, чудесное...» Думается, что эти слова великого писателя можно отнести к любому произведению искусства.

Октавио Кортазар запечатлел в своем фильме именно такой момент. Момент, когда в жизнь человека входит «что-то живое, говорящее, чудесное». Момент один из самых волнующих в человеческой жизни — первую встречу с искусством. И, оставаясь документальным репортажем, хроникой по сути, фильм «В первый раз» стал свидетельством художника, обрел силу большого искусства.

Картина сделана просто. Ее автор поглощен жизненными наблюдениями, и у него нет ни времени ни желания изобретать кинематографические эффекты. Он говорит с экрана с той лаконичностью, когда принцип экономии выразительных средств сам становится выразительным средством.

В своем фильме Кортазар прежде всего обращается к чувствам зрителей: сердцу он доверяет ничуть не меньше, чем глазам и разуму. Но это вовсе не значит, что картина не рождает никаких мыслей. Рождает. Например, о том, что жителям этого селения теперь, когда и для них наступили новые времена, предстоит открыть для себя не только кино. Что для них очень многое «в первый раз» — и хлеб досыта, и медицинская помощь и учительница, и свобода.

Фильм «В первый раз» награжден высшей премией Международного Лейпцигского кинофестиваля — «Золотым голубем».

И у всех, кто видел первую картину талантливого кубинского режиссера, осталась абсолютная уверенность, что и во второй, третий, четвертый, двадцатый раз Октавио Кортазар сделает свой фильм ничуть не хуже, чем в первый!

И. Осипов:

Позиция автора

Среди произведений, отмеченных премиями XI Лейпцигского фестиваля, главное место занимают фильмы, в которых сценарист, режиссер и оператор выступают не равнодушными регистраторами событий и фактов, а темпераментными публицистами.

Симпатии зрителей и жюри привлекла прогрессивная позиция кинематографистов многих стран, изобличающих пороки капиталистического общества, использующих камеру для защиты человека от эксплуатации, от угрозы возрождения фашизма, рассказывающих о жизни, о повседневных заботах и тревогах простых людей.

Итальянские документалисты показали небольшой киноальманах «Третий канал», заслуженно награжденный премией ФИПРЕССИ. Авторы этого правдивого кинорепортажа противопоставили свою ленту потоку развлекательной и бездумной продукции, заполняющей каналы телевидения Запада.

Строго, немногословно и достоверно рассказывается здесь о значительных явлениях и событиях в жизни итальянцев. В коротеньком сюжете «Университет» мы увидели убогие общежития итальянских студентов, переполненные до отказа аудитории. Режиссер и оператор остро критикуют итальянское правительство, не обеспечивающее элементарных условий быта и учебы в высшей школе.

С таким же резким осуждением существующих порядков выступают авторы и в эпизоде «На стройке, как на войне». Оператор с кинокамерой поднялся на строительные леса и показал, как в ре-

зультате нарушения правил охраны труда погибают и калечатся рабочие. Авторы фильма не только показывают все это, но и называют конкретных виновников преступлений — капиталистов и предпринимателей.

В дискуссиях, вызванных фильмами фестиваля, часто раздавались упреки по адресу тех документалистов, которые не придают должного значения идейной позиции автора, считая его роль вполне исчерпанной точностью воспроизведенных на экране деталей, независимо от того, о чем они говорят.

«Ложь с соболезнованием» — так назван репортаж о землетрясении в Сицилии. Оператор снял развалины, снял обездоленных людей, то есть снял все, что и до этого снимали кинохроникеры. Но тут же, среди руин, камера запечатлела и тех, кто уже прикидывает — как заработать на этом бедствии. И хроникальные кадры обретают сразу силу обличительного документа, становятся публицистикой. Позиция авторов, их гнев, их осуждение бесчеловечного стяжательства находят живой отклик у зрителя, вызывают одобрение каждого, кому не безразличны судьбы простых людей, оказавшихся в бедственном положении.

Такие публицистические киноленты, «стреляющие» точно в цель, не так-то просто снимать и демонстрировать там, где правдивое киноискусство не встречает поощрения у владельцев студий и проката. Тем значительнее являются подобные попытки прогрессивных кинематографистов Запада.

«Третий канал» убедительно показал, насколько важны в любой документальной ленте авторская позиция, стремление оператора и режиссера выразить свое отношение к происходящим событиям, оценить их значение.

М. Иванова:

Зритель задумывается

Еще каких-нибудь 10—15 лет назад мультипликаторов интересовал главным образом сказочный мир животных, деяния добрых волшебников да иллюстрации к кодексу морали наших дней — назидание младенцу-современнику, что есть Добро и Зло.

А сегодня на мультэкране проблемы века: мудрое философствование о смысле жизни, о месте человека в обществе, о борьбе не со Змеем Горынычем, а с грозными силами войны и т. д. Мультипликационное искусство возмужало, стало думающим, аналитичным, активным.

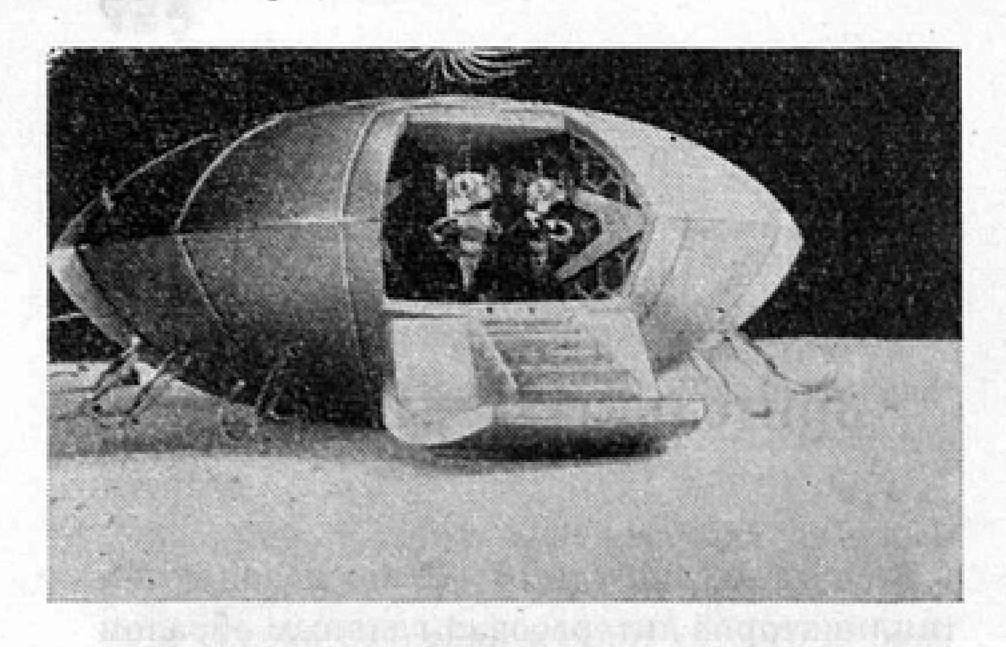
Художник-мультипликатор стремится проникнуть в тайны человеческой души, людских взаимоотношений и в... Космос.

На XI Международном Лейпцигском кинофестивале известный венгерский режиссер Отто Фоки показал свой 12-минутный кукольный фильм «Некие предсказания», который был удостоен высшей награды — «Золотого голубя».

Крошечным жителям планеты Цета из «неких предсказаний» стало известно, что люди Земли в лютой ненависти уничтожили друг друга.

С целью проверки этого «предсказания» на Землю снаряжается экспедиция. Космический корабль величиной с дамскую пудреницу садится на столе земного ресторана, где еще не убраны остатки пищи и недопитого вина в бокалах.

На Цету летят радиосигналы, сообщающие о жалком зрелище, представшем перед глазами зетчан: развалины строений (хлебные корки), отравленные водоемы (вино), останки невиданных чудовищ (селедочный скелет) и другие свидетельства невероятных событий, постигших не-



счастную планету в результате неразумного поведения ее бывших обитателей.

Появление официанта чуть было не прервало этот смелый научный поиск, но корабль успевает убрать локаторы и с космической скоростью устремляется со стартовой площадки — ладони человека.

Эту ультрасовременную тему межпланетных путешествий, которая еще, к сожалению, не получила достойного воплощения в игровом кино, авторы решают предельно современными мультсредствами в комедийном плане.

Уже первое появление персонажей фильма в их мышино-стрекозином обличье, одноногих, четырехруких, с локаторами вместо ушей, со светящимися сетчатыми экранами вместо глаз и другими высокотехническими деталями, остроумно конструирующими их туловища, вызывает улыбку.

Интерес зрителя нагнетается по мере того, как зетчане, углубляясь в свои исследования, попадают в сложные ситуации.

Все это окрашено таким юмором, таким личным, веселым отношением художника, режиссера, оператора ко всему происходящему на экране, что не может оставить равнодушным зрителя.

Ну а что за этим? Зритель повеселился над остроумной шуткой — и все? Пожалуй, не просто повеселился, но и задумался: а что если и вправду пришельцы с других планет?.. Но не будем ставить точку. Важно, что зритель з а д у м а л с я.

Ю. Ханютин:

Уроки «Л.Б.Д.»

Кубинский режиссер Сантьяго Альварес, лауреат пяти «Золотых голубей» Лейпцигского фестиваля, в прошлом году впервые не получил в Лейпциге никакой награды. Должно быть, членов жюри смутила политическая двусмысленность его фильма «Л.Б.Д.», где первые буквы имени Линдон Бейтс Джонсон символически связаны с именами Лютер, Бобби, Джон и где прямым виновником убийства двух братьев Кеннеди и Мартина Лютера Кинга можно посчитать президента Джонсона.

Что и говорить, версия не доказанная. Но когда смотришь эту картину, она захватывает и подчиняет. Захватывает не логикой аргументов, а логикой эмоционального монтажа, смелостью сопоставлений, ритмом, широтой ассоциаций и абсолютной убежденностью, цельностью концепции — политической и художественной. В чем же художественные принципы режиссера? В чем секрет воздействия его фильмов?

Как утверждает сам Альварес, он вовсе не хотел сказать, что Джонсон лично замешан в убийствах, он ставил своей задачей еще раз разоблачить американский империализм, в основе которого лежит насилие. Результат получился неожиданный для него самого. Большинство зрителей восприняли картину как разоблачение Джонсона. Что же здесь «не сработало» или «сработало чересчур»?

Альварес прекрасно понимает, что в повторяемости приема кроется опасность его амортизации, эмоционального стирания. Можно еще и еще показывать кадры бомбардировок Вьетнама, говорить с экрана о преступлениях американской военщи-

ны — на последнем Лейпцигском фестивале снова было показано несколько фильмов на эту тему. Но не убывает ли степень их эмоционального воздействия на зрителя? Возможно, и убывает.

Но как быть, если режиссер считает своим гражданским долгом снова и снова бить в набат, говорить о той же войне? Ведь вьетнамским детям, которые сегодня гибнут от напалма, совсем нет дела до того, что на эту тему уже поставлено двадцать или сто картин и что зритель по многу раз видит в разных фильмах одни и те же кадры!

Однако художник, который не просто хочет откликнуться на актуальную тему, а сделать картину «проникающую», не имеет права не думать о реакции зрителя. И Альварес, называющий себя революционным художником и значит беспокоящийся о действенности своего искусства, думает и ищет.

Это первый — этический — урок его фильма, в особенности для тех режиссеров, которые считают, что важная тема освобождает от поисков ее оригинального выражения.

В общем потоке фильмов о Вьетнаме предыдущая работа Альвареса отличалась подчеркнутой конкретностью. Его творческая программа реализована в названии фильма: «Ханой, вторник, 13». Не вообще бомбардировки Вьетнама, где сменяются похожие друг на друга кадры, а именно Ханой во вторник, 13 августа. Событие локализовано во времени и пространстве. Оно уже одним этим приобретает неповторимость, заметность, документальность, и его особые черты режиссер стремится запечатлеть. И второе: показывая дымящиеся развалины домов, трупы мирных жителей, Альварес обвиняет не вообще американский империализм — он монтирует иронически и пристрастно серию портретов Джонсона. Он прекрасно понимает, что широкому зрителю трудно ненавидеть абстрактное понятие — ему нужен реальный виновник. Но здесь уже была та опасная тенденция, которая и определила просчеты следующего фильма. При всем том, эта индивидуализация конкретного события, персонификация отрицательного героя плюс артистический монтаж выделили фильм «Ханой, вторник, 13» из общего ряда, определили его эмоциональную силу. В использовании силы конкретного события документального кадра, в стремлении персонифицировать, конкретизировать общее понятие — второй урок Альвареса.

Фильм «Л. Б. Д.» начинается со сцены свадьбы дочери Джонсона. Альварес монтирует под бравурные ритмы музыки роскошные цветные фото из «Лайфа», «Пари матч» — невеста в розовом платье, моложавый жених, улыбающийся счастливый отец, зеленая лужайка перед загородным домом, ослепительные лимузины у церкви, ожидающие выхода молодоженов. А кончается фильм снова возвращением к семейной жизни президента — у него родился внук, и счастливый дедушка бережно поднимает тельце инфанта эры демократии. Такова обрамляющая история, точно обручем стягивающая массу разнородного, разновременного, разностилевого материала, не дающая ему рассыпаться. А внутри ее еще три истории убийств, построенные драматургически однотипно. Рефреном появляются на экране три мелькающие, как цифры на счетчике таксомотора, буквы Л. Б. Д., потом остается одна «капитуло Д», вместо двух других в пустых клетках мелькают черепа — и идет новелла о Джоне Кеннеди: Джон в минуту торжества после избрания его президентом, рядом с ним улыбающийся Джонсон, потом кортеж машин в Далласе, символический

убийца с арбалетом в руках натягивает тетиву, голова президента в прорези прицела, лицо Джонсона, монтируемое с головой совы, — режиссер подметил это зловещее сходство. И Джонсон в домашнем пиджаке с удовлетворением рассматривает свое охотничье ружье (это сразу после убийства), и он же с постным лицом на похоронах.

Теперь представьте, что этот монтажный ход повторяется трижды, только вместо даласской встречи на экране кто-то из свиты пытается приподнять голову упавшего навзничь Роберта Кеннеди, а потом убийство Мартина Лютера Кинга, и опять человек-сова рассматривает свою винтовку, точно проверяя, есть ли еще патроны, и опять он на похоронах. Помножьте это на музыку, скорбную, гневную, подстегивающую ритм фильма, исступленную, и вам станет ясно, как завораживающе все это действует на зрителя, какой жгучей ненавистью наполнена эта картина и с какой неопровержимостью ее драматургия, ее монтаж указывают на виновника всех несчастий. Конечно, это искусство экстремистское и по своим средствам воздействия, напору, и, пожалуй, по своей концепции.

Но определив сюжет и героев фильма, Альварес разрешает себе уйти от конкретных историй к экскурсам в прошлое США, в сегодняшний день, от однозначных документальных деталей — к символам. Так появляются на экране отрывки из ковбойских фильмов — это та же Америка, насилующая, угнетающая индейцев, и негритянские статуэтки — в них талант и горькая судьба сегодня восставшего народа, и расовые демонстрации, и... Здесь еще один урок Альвареса. Имея сюжет, ясную драматургию, он смело соединяет в одном фильме, казалось бы, несоединимые вещи: фото из журналов и газет, хронику, отрывки из игровых фильмов, мультипликацию, а в музыке — кубинские спиричуалс, негритянские блюзы, модные, популярные мелодии.

Кроме обычной лапши документальных кадров и неизбежной воды — типичное кинематографическое кушанье,— Альварес бросает в свой суп десять, двадцать ингридиентов и не боится, что его варево окажется несъедобным для зрителя. А отходя от гастрономической терминологии, надо сказать, что Альварес создает кинематографический коллаж современной Америки — субъективный, тенденциозный, но цельный.

Однако в чем же все-таки его просчет, откуда возникли ножницы между тем, что видит зритель, и тем, что, если верить режиссеру, он хотел показать?

Может быть, дело в том, что захваченный реальными трагическими событиями, конкретными историями убийств и роли в них Джонсона, зритель не может уже рассматривать их как символ чего-то более общего и важного, на чем настаивает режиссер. Когда Альварес монтирует речь Мартина Лютера Кинга: «...У меня была мечта...» — с кадрами расстрела из антифашистского фильма, его поэтический образ читается легко. Когда он хочет, чтобы реальный человек Линдон Бейтс Джонсон, выдающий замуж дочь, нянчащий внука и каждый раз после убийств осматривающий свою винтовку, выглядел не как непосредственный виновник убийств, а как символ империалистического насилия, то здесь его собственный принцип воздействия конкретным событием и реальной судьбой вступает в противоречие с этой задачей. Документ сопротивляется насильственной идеологизации или создает совсем нерассчитанный эффект.

Когда же Альварес исходит из внутренней образности, то в фильме рождаются

прекрасные, удивительные по своей проникновенности, горечи и силе эпизоды. Таков финал фильма: долго, на серии фотографий, обнимает, целует, тискает младенца президент, а потом из вьетнамской хижины выбегает облитый горящим напалмом ребенок, корчится, катается по земле. И только красная проклейка — цвет крови, огня — еще долго стоит перед глазами зрителя. И не надо никаких символов. В этом сопоставлении двух детских судеб в разных концах света, на противоположных концах социальной лестницы — все противоречия нашего века, и осуждение преступлений, которые нельзя простить, и призыв к борьбе.

P. S. К этому я хотел бы только добавить, что фильм «Л. Б. Д.» идет всего 24 минуты и без единого слова дикторского текста. Может быть, в этом еще один урок?

Не только летописцы

Ц. Зандра,
режиссер студии «Монголкино»

После установления народной власти Монгольская народно-революционная партия в качестве ответственнейшего участка своей работы выделила область культуры и искусства, стремясь к всемерному и всестороннему их развитию. В числе задач культурного фронта, требовавших безотлагательного решения, был и вопрос организации киноделa, находившегося тогда еще в самом зачаточном состоянии.

До революции в Монголию изредка проникали зарубежные картины, их ввозили иностранные торговые фирмы, обосновавшиеся в Урге (ныне г. Улан-Батор), однако широкому зрителю эти немногочисленные показы были недоступны. Поэтому в кинематографе народная власть должна была начинать с самых основ — с организации проката, с подготовки кадров, способных претворить в жизнь конкретно намеченные планы. Важным шагом в этом направлении было создание в начале 20-х годов курсов киномехаников; первый их выпуск (10 человек) сразу же разъехался по стране, чтобы нести культуру в массы. Многие из этих выпускников продолжают трудиться и по сей день, например, заслуженный деятель культуры МНР Жамцо, киномеханик Сандуйжав и другие.

Следующим серьезнейшим достижением, осуществление которого стало возможным после тщательной и всесторонней подготовки, было образование с братской помощью советских кинематографистов студии «Монголкино». Она начала свою деятельность в 1936 году и первым ее детищем был одночастевый фильм «Празднование 1 Мая в Улан-Баторе», снятый под руководством группы советских специалистов во главе с оператором С. Гусевым. Та-

ким образом, можно утверждать, что монгольский кинематограф, как и советский, начинался с хроники.

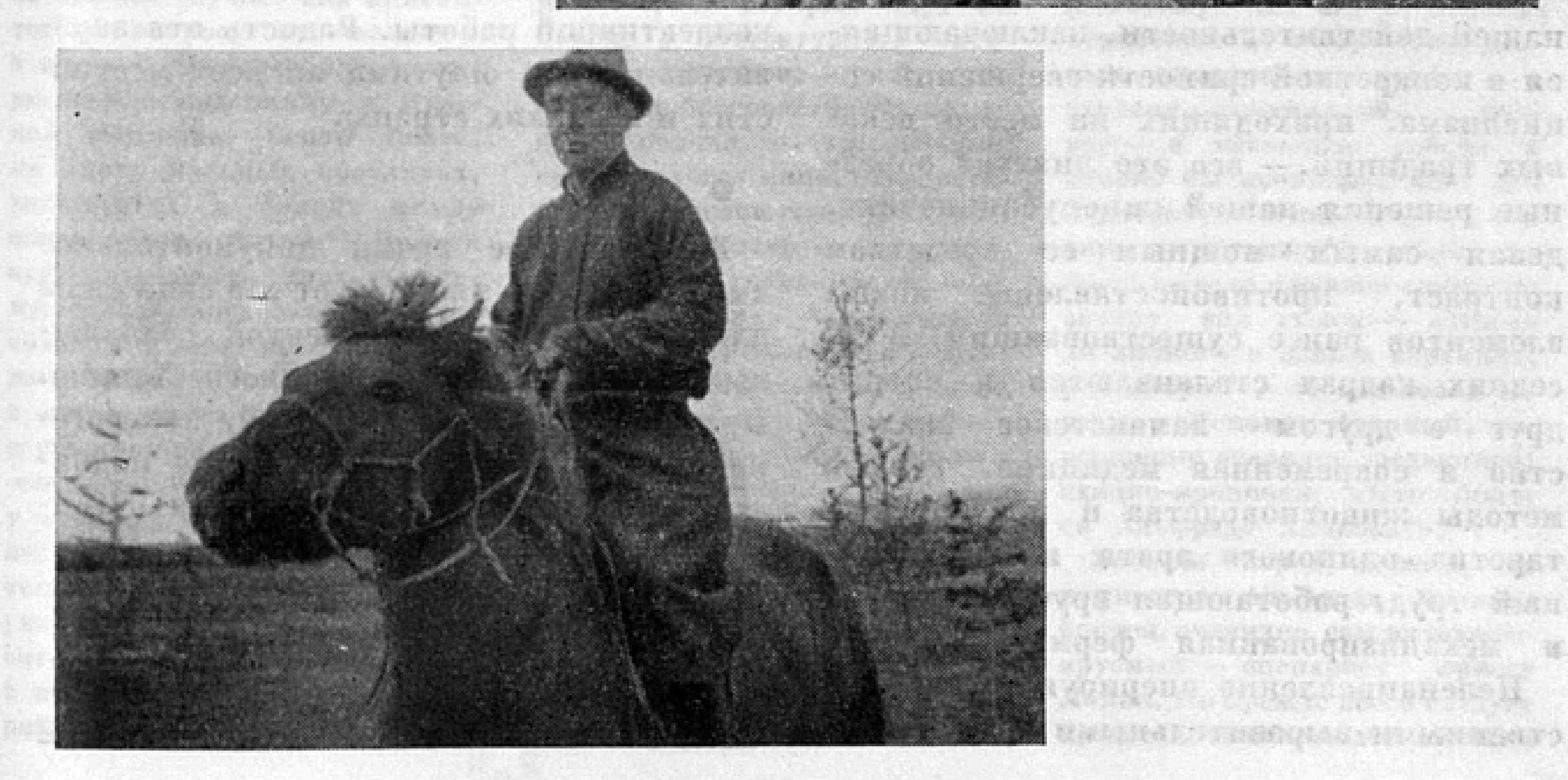
Производство первого монгольского фильма — как ни велико его историческое значение для нас — дало, кроме того, результаты не менее драгоценные для монгольского киноискусства, а именно: явилось практической школой, в которой постигали тайны мастерства первые монгольские кинематографисты — ищущая, талантливая молодежь, поистине влюбленная в свое дело. Ученики советских специалистов, командированных в нашу страну,— начинающие режиссеры Д. Жигжид (ныне заслуженный деятель искусств МНР) и М. Болод, оператор Б. Дэмбрэл и другие — в том же, 1936 году выпустили еще один монгольский фильм «Празднование 19-й годовщины Великой Октябрьской социалистической революции в Улан-Баторе». Когда зрители увидели на экранах столицы эту картину — с дикторским текстом на родном языке, озвученную музыкой, написанной на основе монгольских национальных мелодий,— радость их не знала границ; они не хотели уходить из зала, пока картина не будет показана несколько раз.

Со времени этого скромного дебюта прошло 33 года; студия «Монголкино» выпускает теперь каждые две недели периодический журнал «Кинорепортаж» и кроме того до 30 частей в год полнометражных и короткометражных документальных фильмов. Длинный их список насчитывает теперь около 400 названий, это ленты, знакомящие зрителя с различными аспектами жизни нашей страны, повествующие о нашей дружбе с народами Советского Союза, о наших взаимосвязях с государствами социалистического лагеря, о событиях Халхин-Гола, о помощи нашего народа советским братьям, боровшимся на фронтах Великой Отечественной войны, о рабочем классе, о коллективизации сельского хозяйства, о подрастающем поколении и т. д.

Однако тематическое разнообразие не может являться единственным показателем роста монгольской кинодокументалистики, единственным показателем, который наглядно продемонстрировал бы масштаб пройденного пути. Не менее красноречиво о достигнутых успехах свидетельствует и широкое признание, завоеванное монгольскими лентами на международных фестивалях, а также у зрительской аудитории многих стран мира. Количество дипломов и наград, полученных нашими художественными картинами — ветвью кинематографа, традиционно считающейся неоспоримым доказательством зрелости и солидности любого национального киноискусства,— не уступает числу премий, присужденных на представительных кинофорумах монгольским документальным фильмам, таким, как «По нашей стране», «Монгольская Народная Республика», «Хангай, Гоби и охота» и другие. Созданные нашими мастерами кинорепортажа и кинопублицистики Д. Жигжидом, М. Болодом, Ц. Наваном, Б. Дашдоржем, Ч. Гомбо, Д. Довдоном картины «Эхо жизни», «Подарок фронту», «Современная Монголия», «Норовсамбу», «Сарлаг» и другие увидели экраны Советского Союза, государств Европы, Азии, Африки.

●

Главнейшей, кардинальнейшей темой монгольской кинодокументалистики стало строительство социализма. Камеры кинооператоров стремятся проникать в са-



мую гущу событий, присутствовать везде и всюду, не отставать от темпа общественных перемен, бережно сохранять для потомства облик сегодняшнего дня. Кинематограф возложил на себя почетную и нелегкую миссию быть страстным и заинтересованным летописцем рождения и становления социализма и с честью выполняет эту задачу. Примером тому — две картины, созданные в творческом содружестве с советскими кинематографистами: ленты 1952 года — «Монгольская Народная Республика» (режиссер М. Трояновский) и 1966 года — «Радуга над древней землей» (режиссер Ф. Киселев). Они отделены друг от друга всего четырнадцатью годами — сроком для истории небольшим, но в кадрах второго фильма перед глазами зрителя проходят новые кварталы Улан-Батора, еще не построенные, когда снимался первый. Создатели фильма приглашают нас совершить путешествие по не существовавшему в начале 50-х годов степному городу Дархану, второму после Улан-Батора промышленному центру страны.

Успехи строительства, эта яркая черта нашей действительности, заключающаяся в конкретной зримости свершений социализма, приходящих на место вековых традиций,— все это диктует образные решения нашей кинопублицистике, делая самым мощным ее средством контраст, противопоставление новых элементов ранее существовавшим. В соседних кадрах сталкиваются и спорят друг с другом ламаистское знахарство и современная медицина, старые методы животноводства и новые, мытарства одинокого арата и коллективный труд, работающая вручную доярка и механизированная ферма.

Целенаправленно оперируя этими действенными выразительными средствами, убеждая силой наглядного примера, монгольская кинодокументалистика перерастает свои летописные функции, превращается в активный катализатор общественных перемен. Отображая трудовые достижения, фиксируя новые прогрессивные методы ведения хозяйства, родившиеся в одном уголке страны, кинематограф содействует повсеместному их распространению, делает их достоянием всех. В этом значимость, например, картины режиссера Ч. Гомбо «Победоносные шаги», повествующей о создании сельскохозяйственного кооператива в местности Борхо. Камера прежде всего подмечает проявления коллективизма у скотоводов — совместную заготовку сена, постройку загонов, устройство зимовий, помощь друг другу во время большого снегопада. Создатели картины становятся как бы соучастниками действия, вместе с членами кооператива радуясь первым результатам взаимопомощи и трудового энтузиазма — приобретению плугов и другого сельскохозяйственного инвентаря, покупке трактора, ставшей возможной только благодаря выгодам коллективной работы. Радость эта заразительна, она ощутима во всех местностях и селениях страны.

●

В настоящее время документальное кино Монголии мобилизует все свои силы для достойной встречи сотой годовщины со дня рождения великого Ленина. Претворению ленинских идей, воплощению их в жизнь будет посвящена подавляющая доля продукции студии «Монголкино».

Улан-Батор

Красная Шапочка, Серый Волк и теория авторского фильма

«Если в киноповествовании о Красной Шапочке и Сером Волке режиссер показывает Волка на крупных планах, а Красную Шапочку на общих, это означает, что в первую очередь его занимают эмоциональные проблемы, которые встают перед Волком, испытывающим побуждение пожирать маленьких девочек. Если же на крупных планах показана Красная Шапочка, а на общих — Серый Волк, упор делается на эмоциональные проблемы девственности, которая в мире порока является чем-то рудиментарным. (Перемежая крупные планы Красной Шапочки крупными планами Волка, режиссер подчеркнет их конфликт; снимая их круговой панорамой, он внушит нам представление о неразрывной связи между ними.)...»

Приведенные выше строки выглядят сами по себе как забавная пародия, однако в контексте статьи известного американского кинокритика Эндрю Сэрриса они звучат вполне серьезно. Статья посвящена старому, если не как мир, то, во всяком случае, как кинематограф, вопросу: кто «важнее» в кино — режиссер или сценарист. Рассуждениями о Красной Шапочке, Сером Волке, их эмоциональных проблемах, конфликтах и связях между ними автор статьи пытается аргументировать свою основную мысль: поскольку режиссер обладает возможностью вложить в один и тот же материал, в одну и ту же «историю» совершенно разное содержание, «важнее» именно он. И чтобы у читателя не осталось ни малейших сомнений ни относительно точки зрения автора на указанную проблему, ни относительно меры серьезности, с которой им были приведены различные возможные трактовки сказки о Красной Шапочке, Сэррис делает следующий обобщающий вывод:

«Две разные версии сказки о Красной Шапочке это два противоположных режиссерских отношения к жизни. Отождествление с Волком, с мужским, агрессивным началом, с порочностью и даже со злом — вот что характеризует одних режиссеров (Хичкок, Ланг, Бунюэль, Чаплин, Уэллс). Другие режиссеры — это те, кто отождествляет себя с маленькой девочкой, с невинностью, с иллюзией, с идеалом, с надеждой для рода человеческого (Оффюльс, Мидзогути, Гриффит, Феллини, Кьюкор)».

Выступая, таким образом, рьяным адептом «авторского кино» и настаивая на том, что именно режиссер должен считаться подлинным автором фильма, Сэррис тем не менее признает, что на практике подобное положение вещей встречается далеко не всегда. С плохо скрытым пренебрежением пишет он о тех, хотя и обладающих громким именем режиссерах, которые идут на поводу у литературного материала, выступают в роли всего лишь добросовестных, пусть даже подчас и чрезвычайно талантливых, киноинтерпретаторов замыслов сценариста или автора экранизируемого произведения. К такого рода «интерпретаторам», чья личность никак не отражается в создаваемых ими фильмах, относит он, в частности, Фреда Циннемана, Дэвида Лина, Уильяма Уайлера. Однако, пишет он, «как бы ни были многочисленны случаи, когда доминирующая роль в создании фильма принадлежит не режиссеру, его стратегическая позиция остается неизменной». На долю же сценариста, считает Сэррис, остается всего лишь «подбор слов» и распределение их по эпизодам. Об актере и вовсе говорить не приходится: условия кинопроизводства, по мнению Сэрриса, таковы, что «сценический Гамлет обретает на съемочной площадке импотенцию Розенкранца и Гильденстерна».

Статья Сэрриса (напечатанная в «Нью-Йорк таймс») при всей, мягко говоря, спорности и основного ее посыла и многих конкретных утверждений не вызвала полемики: подобная точка зрения широко распространена на Западе, и выступать в защиту авторских прав сценариста считается многими в кинематографических кругах дурным тоном. Своеобразным подтверждением этому служит интервью с известным сценаристом Эрнестом Леманом, появившееся, почти одновременно со статьей Сэрриса, в журнале «Сайт энд саунд». Сопоставить высказывания Сэрриса и Лемана интересно не только потому, что в них отстаиваются прямо противоположные точки зрения, но и потому, что звучат эти выступления в совершенно разных интонациях: первое — в уверенно-агрессивной, второе — в несколько робкой и словно бы извиняющейся. Это подчеркнуто и названиями: оба они представляют собой вопрос, но если в первом случае он звучит, как вызов — «Много ли личного в ваших картинах, режиссеры?», то заголовок беседы с Леманом (данный, совершенно очевидно, редакцией) ехидно-ироничен: «Кто боится Альфреда Хичкока?».

Забегая вперед, скажем, что режиссера Альфреда Хичкока боится, очевидно, сам интервьюируемый — сценарист Эрнест Леман. Но прежде всего следует представить его читателям. Имя

Лемана значится в заглавных титрах многих американских фильмов последних лет, в том числе и таких значительных, как «Вестсайдская история» и «Кто боится Вирджинии Вульф?». Он по праву считается одним из наиболее одаренных сценаристов в кинематографии США, хотя не все из его сценариев являются оригинальными произведениями: и два, упомянутые выше, и некоторые другие представляют собой, по существу, киноадаптации произведений, написанных первоначально в другом жанре. Впрочем, перу его принадлежит и немало оригинальных сценариев, в том числе и некоторых фильмов Альфреда Хичкока.

Точки зрения Лемана и Сэрриса сходятся только в одном: оба они считают, что идеальным является случай единоличного авторства. Однако в отличие от своего невольного оппонента Леман высказывает сомнение в достижимости этого идеала, повторяя старую, но не лишенную известного основания истину: кино — искусство коллективное. Леман считает, что даже Антониони и Феллини едва ли могут быть названы единственными, в полном смысле этого слова, авторами своих фильмов.

Словно бы впрямую отвечая на высказывания Сэрриса о роли сценариста, сводящейся якобы только к «подбору слов», и на его суждение о киноактере, как о творческом импотенте, Эрнест Леман говорит:

«Когда пишешь для Хичкока и знаешь, что главную роль будет играть Кэри Грант, пишешь иначе, чем когда тебе предстоит создать сценарий для Роберта Уайза или Мартина Ритта... Есть актеры, которые одним своим присутствием на экране заставляют написанные тобой реплики сверкать и искриться, а есть и другие, в чьих устах реплика прозвучит естественно только в том случае, если они подвергнут написанное тобой тщательнейшему анализу... Хороший кинодраматург пишет в расчете на тех, кто будет осуществлять его сценарий, своеобразным образом «эксплуатируя» те или иные специфические особенности их дарования».

Отвечая на вопрос, почему он сам ни разу не взялся за постановку фильма по своему сценарию, Леман говорит, что желание это у него, естественно, возникало, однако он полагает, что кинодраматургия и режиссура — это хотя и взаимозависимые, но абсолютно разные профессии. «Работа литератора является в определенном смысле полной противоположностью работе режиссера... Литература — занятие по сути своей сугубо индивидуальное. В работе режиссера существует некоторый элемент обмана. Я восхищаюсь режиссерами, которые спокойно расхаживают по площадке и уверенно дают указания актерам и техническим работникам, вовсе не обязательно при том зная, что они сами намерены делать. Уильям Уайлер рассказывал мне, что с ним случалось такое...»

(Напомним, что Уайлер зачислен Сэррисом в серые ряды «безличностных» режиссеров, режиссеров-«интерпретаторов».)

Леман с жаром защищает авторские права сценариста. Его отношения с режиссерами, замечает проводивший беседу интервьюер, можно назвать образцом «мирного сосуществования», и тем не менее всякая недооценка вклада кинодраматурга в фильм приводит его в ярость.

Эрнест Леман вспоминает об эпизоде, произошедшем на съемках фильма, который ставил Хичкок по написанному им, Леманом, сценарию. Съемка происходила в Нью-Йорке, на Пятой авеню. «Я стоял на противоположном тротуаре и смотрел на толпу, сгрудившуюся вокруг Хичкока и его группы, когда ко мне подошел Холлис Элперт (известный кинокритик.— *Ред.*). Мы разговорились, и минуты через две он вдруг спросил, почему я не там, рядом со своим боссом. С моим боссом! Меня это буквально взорвало, и я объяснил ему почему. Ведь это м н о й было придумано решительно все в оригинальном сценарии, по которому Хичкок ставил фильм, и группа напротив нас, решительно заявил я Элперту, работала над м о и м произведением...» Далее Леман вспоминает, что его собеседник тут же попросил его написать для одного из крупнейших журналов статью по вопросам взаимоотношений сценариста и режиссера. Статья была написана, она носила «обличительный» характер, в ней горячо и убедительно отстаивалась мысль о ведущей роли кинодраматурга в создании фильма. Однако через несколько дней Леман попросил не печатать статью.

«Почему? Потому что я никого не убедил бы и только вызвал бы взрыв ненависти по отношению к себе. А я ведь не такой уж храбрец...»

Красная Шапочка тоже, как известно, не была храбрецом.

Э. К.

Отовсюду

Болгария

Тодор Динов, которого болгарская критика называла «отцом мультипликационной школы», «одним из лучших болгарских графиков», огорчив почитателей своего художественного таланта, обратился к кинематографу игровому. Литературный материал для своего полнометражного дебюта он избрал нелегкий, или вернее, ответственный — развил в самостоятельное повествование некоторые сюжетные линии первой части исторической трилогии Димитра Талева «Железный светильник». Книга эта, наряду со своими продолжениями — «Преспанские колокола» и «Ильин день» — одна из самых популярных в Болгарии; журнал «Болгарские фильмы» в применении к ней употребляет слово «бестселлер», замечая, что в подобном качестве она продолжает существовать уже пятнадцать лет. История в ней отразилась не своим официальным обличьем — не в битвах с точно подсчитанным летописцами количеством полков и хоругвей, не в деяниях великих мужей, чьи изречения затем многие столетия заучивают школьники,— история вошла в книгу своими глубинными процессами, ибо «в романе Талева о прошлом Македонии с эпическим размахом отражены судьба, борьба и духовная сила народа... Во всех частях этого масштабного триптиха... показан рост национального самосознания. Громовые раскаты этого процесса нарушают патриархальную тишину маленького города Преспа. Жизнь выходит из привычной колеи, ее навсегда покидает спокойствие, атмосфера становится чреватой явными и тайными конфликтами».

Некоторым утешением для почитателей Динова-мультипликатора может служить то, что героем картины он избрал человека близкой себе профессии — художника, резчика по дереву и камню Рафе Клинче, у Талева — «человека свободолюбивого и свободомыслящего», опередившего «своей мыслью мысль эпохи» и тем самым обогнавшего «людей своего племени». По всеобщему убеждению, такой выбор даст Динову прекраснейшую возможность применить на деле свою обширную эрудицию в живописи и особенно знание средневекового болгарского изобразительного искусства.

«Иконостас»

«Иконостас»

Картина Тодора Динова названа скромно «Иконостас». Это драматическое столкновение Рафе с патриархальными нравами, воплощаемыми матерью его возлюбленной — Султаной. Фильм скоро появится на экранах, критика не высказала еще своего беспристрастного суждения, но для нее наступил во всей этой метаморфозе известного мультипликатора момент наиболее интригующий. Ибо памятуя, что Попеску-Гопо прочно связал свою судьбу с кинематографом игровым, и Душан Вукотич совершил малоудачный экскурс в эту область киноискусства, критика с нетерпением ждет следующего шага Динова. Куда он направится — в съемочный павильон или в мастерскую мультипликатора?

Последние сообщения болгарской кинопрессы

вызвали вздох облегчения у приверженцев Динова-графика. Его новая работа «Каприччио» станет началом серии мультипликационных картин, разрабатывающих изобразительный мотив человеческой руки и создаваемых ею произведений искусства. Это даст режиссеру возможность обратиться к размышлениям о сущности искусства и назначении художника. И можно надеяться, что в подобном выборе отразились уроки «Иконостаса» и размышления над ним, и тем самым это примирит друзей мультфильма с игровым дебютом признанного мастера.

●

Героями среднеметражной картины Милена Николова «Белый конь» станут ослепительный в своих шелковых галифе циркач, выступающий в амплуа «ковбоя» — лихого наездника-стрелка, и его вынужденный спутник — молоденький партизан, еще не постигший всей премудрости обращения с автоматом. Реквизированный у циркача белый конь под строгим присмотром партизана везет в партизанский отряд рацию, а незадачливый владелец животного плетется сзади, всячески стараясь — хитростью или силой — оттягать свое кровное имущество и единственный источник доходов. Уже почти придя к согласию и перегружая рацию на случайно обнаруженного ослика, герои попадают в полицейскую засаду, и здесь циркач, спасая не столько спутника, сколько лошадь, вспоминает свои подвиги на арене и укладывает в хорошем стиле американского боевика одного за другим атакующих полицейских. После этого ему остается единственный путь — в партизанский отряд.

«Белый конь»

Корреспондент журнала «Болгарские фильмы», опубликовавший репортаж со съемок, надеется, что картина будет пользоваться широким зрительским успехом, ибо она одинаково увлечет «как любителей напряженных, динамичных сюжетов, так и ценителей детальной драматическо-психологической разработки ситуаций».

Бразилия

Французская съемочная группа во главе с режиссером Сержем Рулле ведет на маленьком островке в бухте Рио-де-Жанейро съемки фильма «Бенито Серено» — экранизации известного рассказа американского писателя Германа Мелвила о бунте рабов-негров. Состав исполнителей необычайно пестр: роль Бенито Серено — капитана - работорговца, захваченного в плен неграми, которых он перевозил на своем корабле,— исполняет бразильский режиссер Р. Гуэрра. Американского капитана Делано, от имени которого ведется повествование, играет иностранный дипломат, живущий в Рио-де-Жанейро, а рабовладельца Аранду — корреспондент одной французской газеты. На роль Бабо — вожака восставших рабов — режиссер пригласил студента-сенегальца.

Индия

В селении Газнабад, неподалеку от Лакхнау, столицы штата Уттар-Прадеш, вскоре возникнет современный комплекс киностудий, который газеты сравнивают с существующим в пригороде Рима киногородком «Чинечитта».

Стоимость строительства составит свыше полумиллиона долларов. Киногородок займет площадь более 80 гектаров.

Италия

Прогрессивное кино Италии понесло большую потерю: умер кинокритик, сценарист и режиссер коммунист Джанни Пуччини, постановщик фильма «Братья Черви». Вместе с Джузеппе Де Сантисом, Карло Лидзани, Лукино Висконти он входил в группу тех молодых кинематографистов, которые в последние годы фашизма со страниц журнала «Чинема» вели борьбу против официального фашистского кино и закладывали основы нового, демократического киноискусства. Выйдя из тюрьмы после падения режима Муссолини, Пуччини стал редактором журналов «Чинема» и «Фильм д'оджи», сотрудничал в «Унита». Журналистская работа Пуччини перемежалась с работой в кино — вместе с Висконти, Де Сантисом он участвовал в создании первых их фильмов. Впоследствии Джанни Пуччини ставил иронические комедии с социальным подтекстом, в которых участвовали Сорди, Манфреди и другие известные актеры. Но его наиболее зрелой режиссерской работой был, несомненно, недавний фильм о семерых братьях партизанах Черви, продолжающий антифашистские и демократические традиции послевоенного кино Италии. Итальянская прогрессивная печать помещает большие статьи, посвященные жизни Джанни Пуччини, без остатка отданной кино. О его ранней смерти скорбят Карло Лидзани, Пьер Паоло Пазолини, Чезаре Дзаваттини, Франческо Рози и другие режиссеры; игравшая в его последнем фильме актриса Лиза Гастони; писатель Ренато Николаи — автор книги «Семеро моих сыновей» — литературной записи воспоминаний Алчиде Черви; критики Уго Казираги и Альдо Сканьети. Многие итальянские кинокритики — авторы статей о Джанни Пуччини — пишут о неизменной социальной и политической направленности творчества режиссера-коммуниста, о его неосуществленном замысле создать фильм о Джузеппе Ди Витторио, покойном председателе Всемирной федерации профсоюзов.

●

На экраны вышел новый фильм режиссера Элио Петри «Тихий деревенский уголок». В центре фильма — духовный кризис буржуазного интеллигента, трактуемый режиссером как симптом распада общества, в котором он живет. Герой фильма — молодой миланский художник, пользующийся поддержкой торговцев картинами и своей энергичной подруги, заботящейся об его успехе: но слава и деньги лишь углубляют невроз художника, страдающего от бездушия «общества сверхпотребления», его безумного темпа жизни, гонки за материальными благами. Покинув Милан, он поселяется в тихом деревенском уголке, на пустующей вилле близ Венеции. Однако одиночество лишь обостряет его болезнь, услышанная история об убитой во время войны юной владелице виллы доводит художника до бредовых видений. Его контакты с окружающей жизнью, с людьми нарушены непоправимо, он все глубже погружается в мир мистических образов, спиритизма, пока не становится опасным для окружающих и его не помещают в клинику для душевнобольных. Там в обмен за полупорнографические журнальчики он пишет свои странные картины.

Левая критика дает этому — шестому по счету и в итоге глубоко пессимистическому фильму Петри высокую оценку, называя его жестоким и горьким апологом и вместе с тем отмечая влияние лент Антониони, Феллини, Бунюэля, Годара, а также тяготение режиссера к близкой ему форме детектива

Актриса Ванесса Редгрейв и режиссер Элио Петри на съемках фильма «Тихий деревенский уголок»

(так же, как, например, в фильмах «Считанные дни», «Каждому свое»). В работе над сценарием вместе с Петри участвовали писатель Тонино Гуэрра и кинодраматург Лючано Винченцони. В главных ролях — популярный ныне в Италии актер Франко Неро и английская актриса Ванесса Редгрейв.

●

Закончена работа над документальным фильмом «Два Кеннеди», который итальянский режиссер Джанни Бизиак, получивший известность своими телевизионными репортажами, создал в США вместе с американцем Пьером Сэлинджером — бывшим руководителем пресс-бюро покойного президента США Джона Кеннеди. Фильм посвящен жизни братьев Кеннеди и обстоятельствам их гибели. В ленте использовано огромное количество материала, отснятого в свое время (часть его никогда еще не демонстрировалась) различными американскими телевизионными компаниями, информационными агентствами, общественными организациями и частными лицами. В фильм вошли, например, кадры смерти президента в Далласе, снятые кинолюбительницей Мэри Макмор, последняя сохранившаяся копия интервью хирурга Перри, описывающего ранения Джона Кеннеди совсем по-иному, чем об этом говорится в докладе комиссии Уоррена, и т. д. Бизиак считает, что его фильм это не обычный кино- или телерепортаж, а «анализ восхождения к власти». «В нынешнем мире,— сказал режиссер в одном интервью,— власть осуществляется посредством столь сложных и невероятных средств и орудий, что мне показалось интересным исследовать трагедию семьи Кеннеди с этой точки зрения».

Уго Тоньяцци и Мария-Грасия Бучелла в итальянском фильме «Слушаюсь, хозяин». Это третий фильм, поставленный Тоньяцци, популярным актером, обратившимся к режиссуре

Что касается позиции Бизиака в отношении убийства братьев Кеннеди, то режиссер в своих интервью на этот счет весьма сдержан. Он сказал лишь, что некоторые запечатленные на кинопленке документы расходятся с общепринятой точкой зрения. По этому вопросу, по словам Бизиака, его личная точка зрения также несколько не совпадает и с мнением Сэлинджера. Но, говорит в заключение режиссер, в то время как Кеннеди умирал в Далласе, Сэлинджер летел над Тихим океаном, направляясь в Японию. А съемочные камеры, фотоаппараты и очевидцы находились в Далласе, в нескольких метрах!

Премьера фильма о братьях Кеннеди должна состояться одновременно в Риме и Нью-Йорке.

●

Внимание общественности привлекают события в маленьком городке Фаббрико в области Эмилия. Полицейские власти там уже десять лет подвергают преследованиям местный киноклуб. Главный «довод» в пользу закрытия киноклуба это то, что в нем «слишком много» членов. Все население городка поддерживает киноклуб, который в ходе долгой борьбы за свое существование превратился в центр не только изучения и пропаганды киноискусства, но вообще культуры. В Рим прибыла делегация киноклуба, которая привезла петицию, подписанную пятью тысячами граждан Фаббрико, и документ, оза-

главленный «Хроника жизни киноклуба, инициативного центра культурной, социальной деятельности и отдыха, десяти лет борьбы за право существования и свободу художественного выражения».

В защиту киноклуба, проведшего немало интересных кинолекций, обсуждений фильмов, ретроспективных показов, тематических фестивалей, выступают видные режиссеры и киноведы, общественные деятели.

Польша

«Преступник, укравший преступление» — так будет называться фильм, над которым работает режиссер Януш Маевский, создатель известного фильма «Жилец». Несколько раньше в печати появились сообщения, что Маевский готовится к съемкам картины по новелле Проспера Мериме «Локис». Поэтому в беседе с сотрудником бюллетеня «Фильмовы сервис прасовы» режиссер прежде всего заявил, что он вовсе не отказывается от намерения экранизировать Мериме, а просто, в силу сложившихся производственных обстоятельств, переносит эту работу на более отдаленный срок. «Локис», сказал Маевский, будет фильмом цветным, широкоэкранным, костюмным, а следовательно, значительно более дорогостоящим, чем скромный черно-белый «Преступник, укравший преступление».

Замысловатое название фильма расшифровывается просто: одним из исходных моментов фабулы является то обстоятельство, что ограбление, задуманное одним из персонажей фильма, совершает другой, причем все улики свидетельствуют против первого, который и предстает перед судом. Все это совершается в прошлом, реальное же действие фильма происходит тогда, когда несправедливо осужденный уже отсидел часть своего срока. «Доследовать» дело берется на свой собственный страх и риск бывший сотрудник следственных органов, а ныне пенсионер капитан Сивый. Именно он в свое время вел следствие по делу об ограблении, но тяжелая болезнь помешала ему тогда довести расследование до конца и вынудила подать в отставку. Ныне, несмотря на строжайшее предписание врачей не заниматься профессиональной деятельностью, он вновь, на этот раз в одиночку, берется за распутывание клубка обстоятельств, приведших к судебной ошибке.

В основе сценария будущего фильма — повесть Кшиштофа Конколевского, опубликованная в одном из популярных варшавских еженедельников. Повесть была стилизована «под документ»: она состояла из служебных донесений, стенограмм допросов и т. п. Фильм, по замыслу Маевского, также будет своего рода «документальной стилизацией».

В роли капитана Сивого снимается Зыгмунт Хюбнер. Один из ведущих театральных режиссеров и актеров страны, он не часто снимается в кино, но каждое его появление на экране вызывает живой интерес зрителей и критики. Высоко была оценена, в частности, его последняя экранная актерская работа — главная роль в фильме Станислава Ружевича «Вестерплятте».

●

Документальный фильм «Между сентябрем и маем», сказал в беседе с корреспондентом журнала «Экран» режиссер Роман Вёнчек, будет посвящен участию польских вооруженных сил в борьбе с гитлеризмом в годы второй мировой войны. В фильме, по словам режиссера, найдет также отражение та сложная политическая борьба, которая привела в конце войны к созданию новой, Народной Польши. В основной своей части картина будет состоять из архивных материалов, причем режиссер намеревается включить в нее кадры, до сих пор еще не известные польскому зрителю, в том числе и те, которые хранятся в заграничных фильмотеках — в СССР, Венгрии, Англии и других странах. Кроме того, в фильм будут включены съемки, показывающие сегодняшнюю Польшу. Работу над фильмом режиссер намеревается закончить к концу лета нынешнего года, с тем чтобы он мог появиться на экранах в тридцатую годовщину начала второй мировой войны.

Румыния

Бухарестская киностудия объявила о своих планах на 1969 год. Большая часть фильмов, над которыми румынские кинематографисты будут работать в этом году, посвящена славному юбилею — 25-й годовщине освобождения Румынии. Режиссеры и сценаристы стремятся в своих произведениях показать различные аспекты — подчас глубоко драматические — политической и социальной борьбы, которую вели коммунисты против экс-

плуатации и фашизма, за освобождение страны — говорится в тексте сообщения. Вместе с тем во многих фильмах получат освещение и характерные черты современной румынской жизни — мощные темпы развития социалистического общества, эволюция новых отношений между людьми, происшедшие социальные и психологические изменения.

Объявлены названия некоторых фильмов: «Сила» (режиссеры Титус Попович и Франчиск Мунтяну), «Восстановление» (режиссер Лучан Пинтилие), «Пятое счастье» (режиссер Михай Якоб) и другие.

●

На экраны Румынии вышел новый широкоэкранный художественный фильм «Колонна» режиссера Мирчи Дрэгана, постановщика фильмов «Жажда» и «Лупень, 29».

Он посвящен периоду национально - освободительной борьбы даков под предводительством Децебала против римских поработителей.

Сценарий картины написал Титус Попович.

●

В связи с двадцатилетием румынской социалистической кинематографии журнал «Чинема» в одном из последних номеров провел анкету «Каково ваше мнение о наших фильмах?».

По мнению большинства читателей, лучшие румынкие фильмы — исторические ленты «Тудор» и «Гайдуки», а также картины «Жажда», «Лес повешенных», «Восстание».

Румынские фильмы последних лет были подвергнуты серьезной критике. Читатели отметили во многих картинах узость и мелкость тем, нежелание кинематографистов браться за разрешение актуальных проблем, огромный разрыв между современной литературой и кино.

●

Режиссер фильма «Злобный подросток» Георге Витанидис надеется, что его фильм будет признан лучшим румынским фильмом 1968 года и считает, что для этого у него есть все основания.

Действительно, в основе фильма лежит важная моральная проблема об ответственности человека за каждый поступок, каждый шаг, когда-либо совершенный в жизни.

Ирина Петреску и Юрие Дарие, исполняющие главные роли в этом фильме, признаны лучшей актерской парой года. «Моя героиня — первая настоящая женщина в нашем кино, эволюции ее характера полностью чужда всякая внешняя эффектность и принужденность»,— говорит Ирина Петреску. В этом она видит большую заслугу автора сценария Николая Бребана.

●

Ливиу Чулей — постановщик фильма «Лес повешенных» — объясняет причину своего длительного молчания тем, что он отказывался от сценариев, которые его не привлекали. Режиссер собирается в ближайшее время экранизировать комедию Шекспира «Сон в летнюю ночь».

США

Генри Фонда по-прежнему находится в расцвете творческих сил, несмотря на свой, теперь уже, увы, вполне почтенный возраст (63 года). Печать отмечает, что Фонда снимается больше, чем какой-либо другой крупный американский актер его поколения. Работать в кино Фонда начал, как известно, в середине тридцатых годов, и общее количество фильмов, в которых он снялся с тех пор, приближается к семидесяти, причем на последние семь лет (1962—1968) приходится шестнадцать. Средняя цифра, таким образом, остается неизменной: два (порою три) фильма в год.

При всей, однако, утешительности этих цифр, нельзя не обратить внимания на одно печальное обстоятельство. Дело в том, что среди фильмов, в которых снимается Фонда, почти нет за последние годы крупных, значительных произведений киноискусства. Разумеется, и прежде далеко не каждый год актеру доводилось сниматься в таких выдающихся фильмах, как «Молодой мистер Линкольн» или «Инцидент в Окс-Бау», но в течение последних нескольких лет разрыв между талантом актера и тем «ролевым материалом», который ему предлагают голливудские продюсеры, стал особенно заметен. По существу, последняя по времени роль, достойная его таланта, была сыграна Фондой пять лет назад в фильме Франклина Шеффнера «Самый достойный».

Истекший, 1968 год не принес изменений: на экран вышли три фильма с участием Фонды, но ни один из них не стал хоть сколько-нибудь заметным явлением киноискусства. Чуть-чуть благосклоннее других был встречен критикой фильм «Файркрик»

(отзыв рецензента журнала «Тайм»: «Не так чтоб уж слишком оригинальный, но в своем роде недурной»). В этом второразрядном вестерне, поставленном Винсентом Макивити по роману Уильяма Кокса, внимание критики больше всего привлек тот факт, что Фонда играет здесь необычную для него «отрицательную» роль — главаря шайки преступников, терроризирующих население небольшого городка Файркрик. Рецензент «Тайма» считает, что «аномалия в распределении ролей» еще более повредила этому и без того не блещущему особыми достоинствами фильму. Есть, впрочем, и другие суждения: Пэйдж Кук, например, называет «блистательными» актерские работы как Фонды, так и его основного антагониста по картине Джеймса Стюарта (который исполняет роль шерифа, вступающего, почти что в одиночку, в борьбу с бандой).

Другие две картины с участием Фонды — «Мэдиган» режиссера Дона Сигела и «Твои, мои и наши» Мелвилла Шейвлсона — не несут в себе вообще уж никаких «аномалий»: обе построены по хорошо знакомым зрителю трафаретным образцам. «Мэдиган» — средней руки «полицейский фильм» (хотя в нем, как отмечают рецензенты, и сделана робкая попытка показать неприглядные нравы, царящие в нью-йоркской полиции). Фонде, судя по отзывам критиков, не удалось вдохнуть жизнь в шаблонную фигуру полицейского комиссара, стоящего на страже «законности и порядка». Что же до фильма «Твои, мои и наши», то рецензенты не просто говорят о шаблонности этой «семейной комедии», но и указывают на прямой источник сюжетных заимствований — двадцатилетней давности фильм «Вдвенадцатером — дешевле». В «Твоих, моих и наших» речь идет о вдовце и о вдове, каждый из которых обременен многочисленными отпрысками (вдовца играет Генри Фонда, вдову — Люсилль Болл). Женившись, они соединяют две свои многочисленные семьи (у него десять детей, у нее — восемь) в одну — еще более многочисленную: как явствует из названия фильма-предшественника, так «дешевле». Поначалу не все идет гладко — среди детей возникают споры из-за очереди в ванную и т. п., но постепенно все улаживается, и в финале, как иронически замечает рецензент журнала «Тайм», вся дружная семья сияет улыбками, «каковые дают нам возможность лицезреть что-то около пятисот зубов». Актерское обаяние Фонды и его партнерши — вот единственное, что, по мнению того же критика, спасает эту «тяжеловесную» комедию.

Оснований для творческой удовлетворенности у актера, таким образом, за последнее время немного. Это, должно быть, и привело к тому, что он все больше времени и сил отдает своему давнему хобби — занятиям живописью, причем некоторые его работы не только экспонировались на выставках, но и были *проданы*, как многозначительным курсивом отмечает журнал «Филмз ин ревью». Журнал, впрочем, не сообщает, следует ли приписать этот факт выдающимся живописным достоинствам полотен, созданных знаменитым актером, или имени их автора.

●

Повседневная жизнь глухого провинциального городка, духовное убожество его обитателей, трясина сытого, устоявшегося мещанского быта — все это не один раз служило предметом изображения в произведениях американской литературы и кино. Этой же теме посвящен и фильм «Рейчел, Рейчел» — режиссерский дебют одного из самых крупных актеров США Пола Ньюмена. Подавляющее большинство критиков — как американских, так и английских,— дает фильму чрезвычайно высокую оценку, особо отмечая глубину и зрелость режиссерского мышления Ньюмена. Дружный хор похвал снискала не часто появляющаяся последнее время на экране известная актриса Джоан Вудворд (жена Ньюмена), исполнившая заглавную роль — тридцатипятилетней учительницы, томящейся в затхлой провинциальной атмосфере, но не теряющей веры в то, что ей еще удастся начать жизнь заново.

●

Актриса Джин Себерг, широкую известность которой впервые принесло участие в фильме Годара «На последнем дыхании», рассказала представителям печати о преследованиях расистов, которым она подвергается. Себерг была вынуждена уехать и укрыться в доме своих родителей. Актрисе угрожают расправой за то, что она помогла одному из родственников убитого в 1965 году негритянского

лидера Малькольма X, с которым случайно познакомилась в самолете. Джин Себерг сказала, что она делает свое заявление печати для того, чтобы об этих преследованиях узнали также за границей. «Если человек, которому я старалась помочь,— заявила актриса,— будет убит, я пойму лучше чем когда-либо причины озлобления негров и буду участвовать в их революционных действиях».

●

Род Стайгер, один из самых видных актеров американского кино, решил обратиться к режиссуре. Он уже рассмотрел несколько предложенных ему сюжетов. Однако режиссерским дебютом Стайгера, по-видимому, будет экранизация написанного им рассказа «Нерассказанная история».

Франция

«Не часто случается, чтобы женщина-режиссер руководила съемками фильма с участием собственного мужа. Мне довелось провести такой опыт, и я должна сказать, что он был одним из самых приятных и интересных в моей жизни». Так говорит Надин Тринтиньян — жена актера Жан-Луи Тринтиньяна, получившего особенно широкую известность после фильма Лелуша «Мужчина и женщина». Надин недавно закончила снимать во Франции фильм «Похититель преступлений», в котором играли, помимо Тринтиньяна, Флоринда Болкан и Робер Оссейн. Эта картина — вторая по счету, поставленная ею. Первый фильм назывался «Моя любовь, моя любовь» и вышел несколько лет назад. Надин Тринтиньян рассказала, что ее новый фильм основывается на случае газетной хроники. Герой картины (его играет Жан-Луи Тринтиньян) — миллионер, одержимый странной манией: для того, чтобы его имя появлялось на первых полосах газет, он сознается полиции в преступлениях, которых в действительности никогда не совершал. Но так как ему никто не верит, он в отчаянии однажды в самом деле убивает человека. Имя его на этот раз появится в газетах, но сам он попадет за решетку.

Швеция

Режиссер Ян Халлдофф готовится к постановке фильма «Коридор», сценарий которого он написал вместе с писателем Бенгтом Браттом и продюсером Бенгтом Форслундом. Действие фильма происходит в больнице — в нем рассказывается о жизни молодого врача, сталкивающегося с далеко небезупречной организацией шведской системы здравоохранения. Режиссер и его сотрудники стремятся показать в своем фильме, что нехватка больниц и медицинского вспомогательного персонала в Швеции, в этой стране «всеобщего благополучия», ставит врача перед проблемами, далеко выходящими за рамки его профессиональной подготовки. Главную роль — молодого доктора — будет исполнять актер Пер Рагнар.

●

По оценке газеты «Дагенс нюхетер», широко разрекламированный шведской прессой фильм режиссера Т. Андерберга «Комедия в Хегерскуге» — всего лишь «бледный четвертый или пятый оттиск со свежего и яркого оригинала» — одноименного романа Артура Лундквиста, по которому картина поставлена. Написанная в 1959 году книга Лундквиста остро сатирически изображает косный быт шведской провинции. Режиссер решил «расширить» замысел литературной основы фильма за счет модной темы «некоммуникабельности», однако раскрыть ее не сумел. Единственная «серьезная» беседа персонажей картины (о возрастных рубежах поколений), по словам автора рецензии, заслонена обычными в шведском кино эротическими сценами.

Социальный и дидактический подтекст первоисточника в экранизации совершенно выветрился, и в конечном итоге вместо сурового обличения мещанства получилась очередная безделушка, способная заманить в кинотеатры особый сорт зрителей сенсационностью отдельных эпизодов.

Югославия

В конце 1968 года на экраны Югославии вышла картина, которую журнал «Филмски свет» называет «крупнейшей работой, осуществленной студией «Сутьеска» из Сараева», уточняя в заглавии статьи, что речь идет о «панораме людей и событий», причем к слову панорама неизменно присоединяется эпитет «авторская». Все эти почетные и солидные определения относятся к картине, название которой состоит из аббревиатуры, известной всем в стране — «АВНОЮ», расшифровывающейся как «Антифашистское вече народного освобождения Юго-

славии». Фильм — полнометражный, документальный — создавался к двадцатипятилетию II заседания этого высшего органа власти, избранного восставшим против гитлеровской оккупации народом и объединившего его в этой борьбе. II заседание АВНОЮ, состоявшееся в 1943 году, особенно чтят в Югославии — об этом свидетельствует посвященный ему специальный музей. Тогда, почти в самом центре оккупированной Европы, представители народа собрались на освобожденном от врага островке территории и вынесли решение о социалистическом пути развития послевоенной Югославии.

Для работы над картиной «Сутьеска» выделила лучшие свои силы — во главе съемочной группы встал директор студии, известный документалист Слободан Иович, должность главного консультанта занял видный югославский писатель, участник национально-освободительной борьбы Родолюб Чолакович. Все архивы, все музеи, все хранилища фотодокументов в стране с готовностью предоставили кинематографистам имеющиеся у них материалы, поэтому фильм насыщен подлинными реликвиями того времени — воззваниями, листовками, фотографиями, короткими сюжетами снятой тогда хроники. Но кроме того — тридцать ныне живущих участников заседания обещали документалистам свое сотрудничество, и снятые в стиле «прямого кино» их воспоминания вошли в картину.

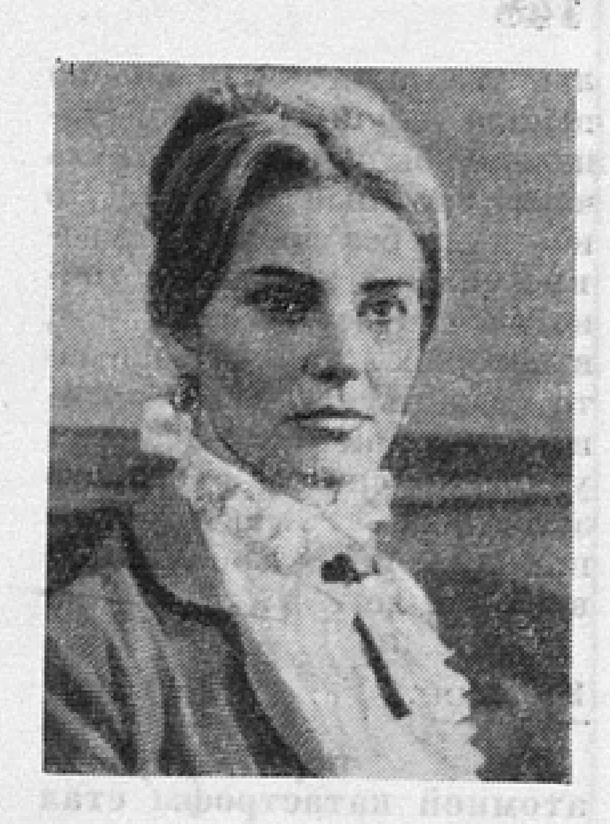
Исторические материалы, вошедшие в картину, естественно, будут черно-белыми, доснятые ныне — цветными. Понимая непреходящую ценность фильма как «исторической монографии», его создатели уже теперь думают о появлении в Югославии цветного телевидения и о возможной тогда демонстрации по нему «АВНОЮ», ради чего и снимают в цвете.

Что же касается усиленно подчеркиваемого журналом эпитета «авторский», то его суть заключается в стремлении кинематографистов, «не отдаляясь от фактов и событий», вдохнуть «в эти факты и события красоту внутреннего человеческого переживания».

●

Картина «Республика в пламени» переносит зрителя на 65 лет назад и посвящена славной странице в истории македонского народа — восстанию против турок, получившему название «Крушевской республики».

Центральными действующими лицами фильма молодого режиссера Любиши Георгиевского станут подлинные исторические персонажи — руководители республики и восстания — Никола Карев, воевода Пит Гулий, покончивший жизнь последней пулей, которую солдаты Крушевской республики по негласному закону приберегали для себя. На экране развернутся эпические по своему масштабу события, знаменующие зарождение этого маленького, свободолюбивого государства, его титанические усилия, направленные на то, чтобы выжить в кольце фронтов, и его героическую гибель. Три тысячи статистов, собранных для участия в картине, передадут раз-



«Республика в пламени». Ирена Просен в роли Коци Иоцевой

мах тех исторических перипетий, через которые прошла республика.

В атмосферу этого массового действа сценаристы и режиссер вводят романтическую линию. Линия эта — любовь Николы Карева к молодой крушевской учительнице Коце Иоцевой. Необходимо заметить, что она — также персонаж исторический — была санитаркой в госпиталях республики. В настоящее время Иоцева живет в Софии, бережно храня фотографии и письма славного революционера.

●

Съемочная группа фильма «Отлив», посвященного героической борьбе сербских партизан в 1941—1942 годах, была застигнута снежной бурей необычайной силы на месте съемок — неподалеку от города Валево, где в годы войны сражались партизаны. Семьдесят кинематографистов в течение нескольких дней были отрезаны от внешнего мира. Режиссеру фильма В. Павловичу удалось передать в Белград призыв о помощи, и в горы был выс-

лан вертолет. Из Валево вышла группа добровольцев, чтобы проложить путь через снежные заносы. Но нет худа без добра — суровые зимние условия в точности соответствовали тем, в которых пришлось когда-то сражаться героям картины, и кинематографистам удалось снять несколько эпизодов, максимально приближенных к обстановке военных лет.

Япония

Страх перед угрозой атомной катастрофы стал одной из главных тем японских научно-фантастических фильмов. Монстры, возникающие из морских глубин, пришельцы из космоса, вызванные взрывами водородных бомб,— вот «герои» этих фильмов. Режиссер популярного фильма этого жанра «Неизвестный из других миров» Кадзуи Нихонмацу назвал свою новую работу «Большая война насекомых».

●

Фирма «Тохо» решила повторить опыт своего первого суперфильма о последней войне — «Самый длинный день Японии». Фильм режиссера Сейдзи Маруямы «Адмирал Ямамото» посвящен жизни одного из вожаков японского милитаризма Исороку Ямамото. Двухчасовая лента снята в цвете и особенно поражает мастерством показа морских сражений, которое можно целиком отнести к таланту одного из виднейших операторов комбинированных съемок Эйдзи Цубурая.

Главную роль в фильме исполняет Тосиро Мифуне, вместе с ним выступают многие актеры, снимавшиеся в «Самом длинном дне Японии» — Косиро Мацумото, Рьютаро Тацуми, Юдзо Каяма, Тосио Куросава и другие. Как пишет критик газеты «Йомиури», «фильм «Адмирал Ямамото» — это беспристрастная, объективная хроника всего того, что приключилось с адмиралом Ямамото, что приключилось с японским флотом...» Невозможно по прочитанному судить о справедливости высказанных критиком суждений. Если же судить по фильму «Самый длинный день Японии», который тоже претендует на беспристрастную объективность событий, то ясно видно, насколько тонка грань между подлинным историзмом и ностальгией по прошлому.

●

В японских газетах сообщаются очередные подробности о съемках нового фильма Акиры Куросавы «Тигр, тигр, тигр». Режиссер решил на несколько главных ролей пригласить не актеров, а крупных бизнесменов, промышленников, видных врачей. Среди них называют главного директора акционерного общества «Цуруми Сэйки» Хироси Ивамия, директора промышленной компании «Тойо Сода» Кунио Нагаи и других. Планы создателей фильма весьма основательны—так они собираются выстроить точную копию флагманского корабля адмирала Ямамото — крейсера «Нагато», на котором будут сниматься многие эпизоды фильма.

●

На экраны страны вышел фильм режиссера Киндзи Фукасаку «Куротокагэ» («Черная ящерица»). Этот ничем не примечательный приключенческий фильм интересен двумя моментами. Первый — в нем в качестве главного героя — частного детектива — выступает известный японский прозаик и кинорежиссер Юкио Мисима. Второй — главную женскую роль, роль обольстительной «черной ящерицы», играет известный певец и актер Акихиро Маруяма. Любопытно, что, исполняя эту роль на подмостках сцены, Маруяма покорил зрителей женственностью, красотой, изяществом. Но кино не терпит обмана.

В начале двадцатых годов крупный план разоблачил мужчин, исполнявших в японском кино женские роли. Попытка возродить старую традицию и ныне не увенчалась успехом.

ЮНЕСКО

Волна насилия и жестокости, захлестнувшая экраны капиталистических стран,— проблема, приобретшая такие масштабы, что ею решило заняться ЮНЕСКО. В 1969 году ЮНЕСКО предполагает созвать международное совещание, на котором будут обсуждены вопросы влияния не только на молодежь, но и на взрослых сцен насилия, воспроизводимых при помощи средств массовой информации — в первую очередь, в кинофильмах.

искусство
КИНО

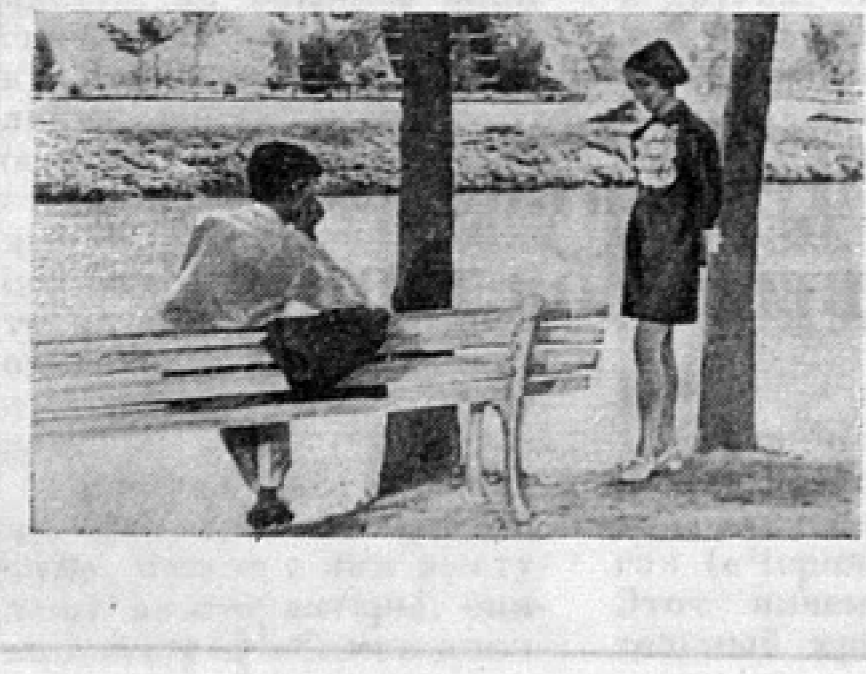
Сценарии

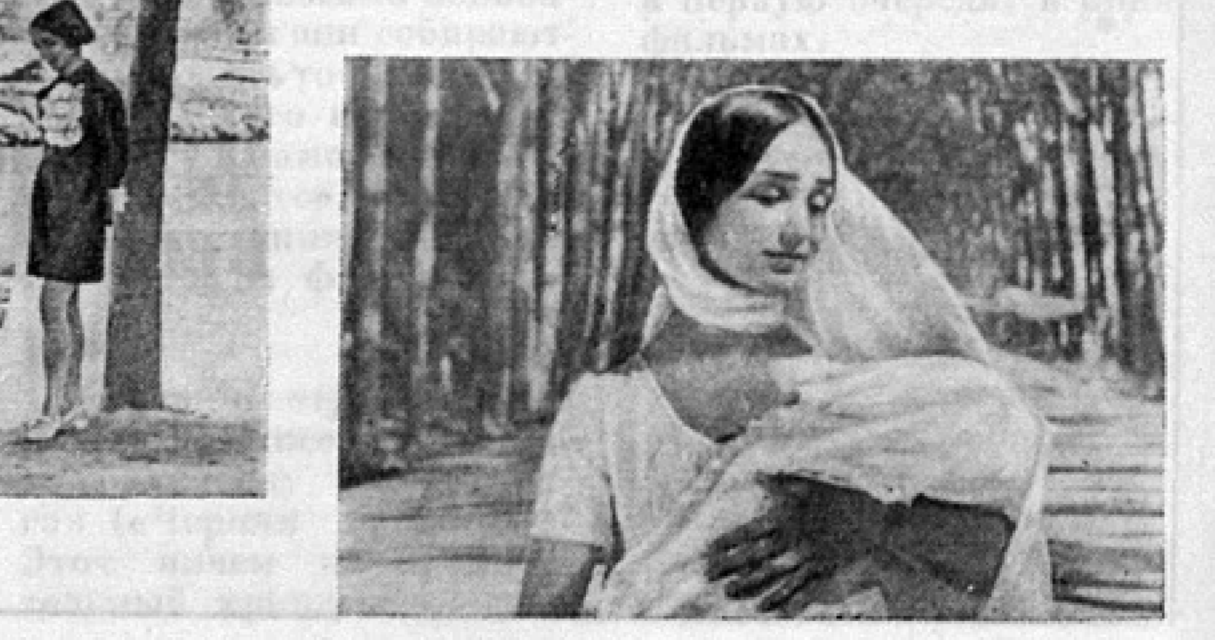
О. Агишев

Прекрасные дни нашей юности

Конст. Славин

Девушка, вы не балерина?





Прекрасные дни нашей юности

О. Агишев

Эх, Саня, Саня

Лето, вечер, Ташкент. За Анхором, в районе Иски-Джувы назревает темное дело.

По тихим, извилистым улочкам встревоженной стаей мечутся шестеро парней. Они идут по следу.

— Если в бильярдной нет, надо на Анхор сходить.

— Бесполезно, ту пивнушку давно снесли. У него теперь другие точки.

— Родин все равно найдет.

— А ты что, Саню не знаешь? Он же один никогда не ходит, всегда с друзьями.

— В этом все дело. Надо успеть.

Худой темноволосый грек Тасос, возглавляющий компанию, подбегает к парочке, стоящей на углу.

— Привет, Нариман. Родина не видел?

— Нет.

— А Саню?

— Они с Ковбоем вроде на танцы собирались. А в чем дело?

— После узнаешь,— уже на бегу отмахивается Тасос.

Парк имени Пушкина. Свет и музыка танцплощадки.

Саня и его друг по прозвищу Ковбой ухаживают за девушками.

— Девочки, вас пока еще культурно приглашают: пойдемте спляшем.

— Мы не хотим.

— А мы хотим,— Саня ловит девушку за локоть, но тут невысокий крепкий парень в куртке трогает его за плечо.

— Выйдем, Саня. Поговорить надо.

— Что?— удивился Саня.— Не мешай, старик.

Парень придержал его:

— Выйдем, тебе говорят.

— Интересно,— Саня усмехнулся.— Прямо кино.

— Что за шум, о чем разговор, кто тут базарит?— Ковбой и еще трое плотно окружают парня.

— Ну что, будем выходить или тут поговорим?— добродушно спрашивает Саня.

Парень в куртке оглядывает всех четверых.

— Выйдем.

— Ну как хочешь.

Они выходят на полутемную аллею, останавливаются.

— Ну. Я слушаю.

— Это ты к Тане приставал?

Саня ухмыляется:

— Когда?

— Вчера. Что, забыл?

Саня ухмыляется:

— К какой Тане?

— Не ломай ваньку!— Парень бешено хватает Саню за ворот.—Тебя же Рустам предупреждал: не лезь к ней. А ты хамить начал!!—Он затряс Саню.

— Бей его!— провозгласил Ковбой и замахнулся. В этот момент с боковой дорожки на аллею выскочила компания Тасоса:

— Вот они!

Компания налетела, как ветер:

— Тормозни, Ковбой! На Родина потянули?! А ну назад!

Приятели Сани попятились.

— Зови Гамлета. Срочно,— шепнул Ковбой одному из парней.

— Родин,— сказал Саня, уяснивший ситуацию.— Ты меня знаешь, и я тебя знаю. Давай поговорим культурно, тихо, как в Токио.

Тасос надвигался на Ковбоя.

— Ты что, Родина трогать?! Да я же из тебя скелет для музея сделаю.

Ковбой отступал и затягивал время:

— Убери руки, юноша! На кого тянешь? Сейчас Гамлет придет, плакать будешь!

Остальные тоже беседовали.

— Тебе уже один раз доставалось. Опять хочешь?

— Что ты сказал? Не смеши меня, брось этих шуток.

— Да я тебе...

— Да ты...

— Да мы вас...

— В чем дело?— раздается вдруг зловещий клич, и на аллее возникает длинная тень.

— Гамлет!— проносится в толпе.

— Это кто тут духарится?— железным голосом спрашивает Гамлет.—А?

Он внимательно оглядывает всех. Компания Родина смыкается теснее. Долгая пауза. С танцплощадки доносится музыка.

— Н-да,— произносит наконец Гамлет.— Вообще, я не пойму: а чего ты сам базаришь? Не видишь разве, что их больше? Эх, Саня, Саня. Шел бы ты отсюда. Мерзавец.

После этого Гамлет поворачивается к Родину:

— Здорово, старик. Как дела?

Оркестрант-ударник объявляет в микрофон:

— Белый танец. Приглашают только дамы.

Начался танец. Две девушки, те самые, что отклоняли приглашение Сани и Ковбоя, подходят к Тасосу и Эдику, только что вошедшим в круг.

— Можно вас пригласить?

— Пожалуйста.

Танцуют.

— Хорошо, что вы прогнали этих хулиганов,— говорит первая девушка Эдику.

— Ерунда,— небрежно отвечает он.— У нас с ними старые счеты.

— Как вас зовут? — спрашивает Тасос у второй девушки.

— Людмила. А вас?

— Тасос.

— Вы грек, да?

— А как вы догадались?

— Я о вас слышала.

— Да? Очень приятно.

Победители имеют успех.

Свет в окошке

Почувствовав на себе взгляд, Таня поднимает голову от книги, оборачивается. За распахнутым окном Родин.

— Здорово.

— Здравствуй.

Она подходит к окну.

— Я думала, ты уже не придешь.

— На танцах был. Задержался.

— Значит, развлекаешься?

— Ага.

— А я скоро уеду.

— Куда?

— Далеко. На практику в экспедицию.

— Надолго?

— На все лето.— Она присаживается на подоконник.— Плакать будешь?

— Кто, я? Нет, не буду.

— Почему?

— Не то воспитание.

— Жаль.

Родин, склонив голову набок и прищурившись, внимательно, с посторонним интересом рассматривает ее лицо.

— Таня!

— Да.

— Надень, пожалуйста, очки.

— Зачем?

— Ну надень.

Таня надевает очки.

— Интересно?

— Ничего. Иди что-то скажу.

Она наклоняется. Родин целует ее.

— Несерьезный ты человек,— вырвавшись, говорит Таня.— Отвлекаешь меня от дела.

— Тогда, может, я пойду?

— Иди.

— Учти, я гордый, действительно уйду.

— Ну иди, иди.

Родин не уходит. Замечает на подоконнике старинную ветхую книжицу. Берет ее.

— Ну и старье. Где ты ее откопала?

— Осторожней. Такую не откопаешь, это подарок.

— Чей?

— Одного человека. Ты его не знаешь.

— А кто это?

— Заинтересовался. Ну есть такой гражданин. Умный, талантливый, высокий. В полтора раза выше тебя.

— Он что, баскетболист?

— Нет. Аспирант.

— Понятно,— кивает Родин.— Высшее образование — залог успеха у женщин. А аспирантура — тем более.

— Трепач.

— Ну-ну, дальше.

Таня смотрит на часы.

— Мне заниматься надо. Завтра зачет.

— Подожди,— Родин притягивает ее к себе. Поцелуй.

— Пусти. Ну пусти, сейчас папа придет.

Родин отпускает ее, отстраняется.

— Испугался?

— Нет. Просто не хочется ему настроение портить.

Молчание. На улице тихо. Далекий трамвай рассыпает дугой искры. Отворяются на ночь окна.

Родин пристально смотрит на Танино лицо.

— Ты устала. У тебя круги под глазами.

— Это потому что по ночам сижу. И от жары.

— Только не заболей.

— Постараюсь.

— Хочешь, завтра на Чирчик съездим?

— А ты сможешь?

— Конечно. У меня же отгул. А если ты поедешь, я вообще все дела брошу.

Танцы уже кончились, город пустеет.

— ...И тут он не выдержит, схватит надзирателя за волосы и окунет его голову в котел с шурпой!— рассказывает Рустам.

— Иди ты!— удивляется Боходыр.

— Точно. Утопит его в горячем супе, и с этого начнется Спартаковское восстание.

— А в книге не так. Ты читал?

— Да что книга! Ты картину посмотри. Законная кинуха.

— Да, надо посмотреть.

Они стоят на углу тихой площади перед Зеленым базаром, облокотившись о металлический барьер уличного ограждения.

Из темноты, насвистывая, появляется Эдик, имевший успех на танцах.

Р у с т а м. Ну как дела?

Э д и к. Все в порядке, проводил до дома, договорился о рандеву.

Р у с т а м. Наверное, уже целовались?

Э д и к (*солидно*). Что за нескромные вопросы, старик. О таких вещах не рассказывают. Настоящий мужчина никогда себе не позволит говорить о даме, за которой ухаживает.

Р у с т а м. Кончай треп, мужчина. Любишь ты лапшу на уши вешать.

Подходит Родин.

— Ну как, все тихо? Саня не появлялся?

Р у с т а м. Вроде нет.

Э д и к. Да он спекся. Теперь не скоро появится.

Р о д и н. Дайте пару сигарет. Забыл купить.

Рустам и Эдик с готовностью протягивают ему сигареты.

Р о д и н. Мне двух штук хватит.

Р у с т а м. Возьми всю пачку. У меня дома есть.

Р о д и н. Спасибо. Ладно, пока, братцы.

— Пока. До завтра.

Родин уходит.

Б о х о д ы р. А Тасос где? Тоже провожает?

Э д и к. А как же? Я сам видел, они вместе ушли... Ну хоп, старики, я тоже пошел, мне завтра в первую смену. Пока.

— Салют.

Уже совсем опустела улица, только иногда, мягко шурша, проносятся полные света троллейбусы.

Р у с т а м (*задумчиво*). Все люди, как люди: с женщинами гуляют. Только мы с тобой одинокие. А жизнь проходит.

Б о х о д ы р. Да ну, ерунда.

С другой стороны площади доносится протяжный зов:

— Боходы-ыр!

Р у с т а м (*взглянув на время*). По твоему отцу часы проверять можно.

Б о х о д ы р. А-а, надоело... Отдохнуть по-человечески не даст.

— Сыно-ок! Пора домой!— слышится голос отца.

— Иду, папа, иду!— отзывается Боходыр, но не торопится.

Р у с т а м. А вот мне законно! Матери сейчас дома нет, прихожу, когда хочу.

Б о х о д ы р. А где она?

Р у с т а м. Да опять в больнице. Ну иди, а то разговор будет.

Они пожимают руки и расходятся.

Рустам не спеша, насвистывая, идет по улице, поддевает ногой камешек. Потом сворачивает в пустынный тупичок, заросший сухой летней травой. Здесь стоят маленькие, старомодные дома; окна в них давно темны, только одно открыто и озарено слабым розовым светом ночника. Из окна доносится тоже слабый, шипящий звук пластинки.

Рустам останавливается, прислоняется к стене, слушает и вдруг начинает жалобно мяукать. Он хорошо подражает, плачущие кошачьи звуки летят к окну.

В полутьме окна появляется полная молодая женщина в ночной сорочке, с распущенными волосами. Уютом и томленьем веет от ее русалочьей фигуры. Она вглядывается в темноту и, не видя Рустама, ласково зовет:

— Кс, кс, кс, кс...

Рустам улыбается в темноте и мяукает еще жалобней.

— Кисанька, кисанька,— зовет женщина.— Иди ко мне.

В комнате слышится недовольное ворчание, женщина исчезает, в окно высовывается кто-то раздраженный, усатый.

— Брысь! Брысь отсюда! — шипит он.— Пошла вон! Брысь!

«Лучшему вратарю»

Утро. Комната на двоих в общежитии. Косой луч солнца на стене. В нем от легкого ветерка плавают белые занавески. Над книжной полкой три выцветшие фотографии. Одна из них групповая. На ней — партизанский отряд: подростки, пожилые бородачи, несколько женщин. Ватники, полушубки. Автоматы, лимонки на поясах, гармошка. Чуть в стороне от всех — мужчина и женщина. Он — невысокий, крепкий узбек со смуглым живым лицом, она — без шапки, с длинной косой, уложенной по-довоенному на голове, русская. Это отец и мать Родина. В двух других рамках — их отдельные портреты, переснятые с общего снимка.

На тумбочке стоит бронзовый дискобол с крупной надписью на подставке: «Лучшему вратарю детдома № 193 Иногамову Родину».

Над спинкой кровати горит лампочка, которую забыли погасить, на стуле — раскрытая книга, на ней — два яблока и сигарета.

Родин спит.

За столом у окна дремлет над раскрытым учебником Тасос.

Резкие, требовательные звонки.

Родин неохотно поднимает заспанное лицо, берет трубку.

— Слушаю. Да, я. Что? Так. Понял. Через десять минут буду готов.

Он вскакивает с постели.

Т а с о с. Вызов?

Р о д и н. Ага. Помоги собраться.

Т а с о с. Может, я завтрак по-быстрому организую?

Р о д и н. Не успею. Сейчас машина придет.

Он бежит умываться. Тасос привычно быстро собирает дорожные вещи Родина в большую потертую сумку.

Т а с о с. Мавлянов звонил?

Р о д и н (*выходя из душевой*). Да. Судя по всему, дело серьезное.

Т а с о с. Ты там без заскоков. Зря не рискуй.

Р о д и н. Ерунда. Все будет нормально, не в первый раз.

Он уже одет. Сумка собрана.

— Ну пока, старик.

— Счастливо.

Они пожимают друг другу руки. Родин поворачивается, чтобы уйти.

— Родин!— окликает Тасос.

— Что?

— Давай присядем.

Они присаживаются. Пауза.

Под окном призывно засигналил автомобиль.

Над степью плывет вертолет.

В кабине тесно. В креслах пассажиров сидят крепкие плечистые люди в брезентовых куртках, войлочных шляпах, в толстых плотных башмаках. Спокойные, сосредоточенные лица. Среди них Родин.

На полу кабины свалены затертые, видавшие виды сумки, рюкзаки, тюки, одежда, каски с побитой и обгоревшей краской, связки канатов и тросов.

На переднем сиденье — пожилой мужчина в военной фуражке, с офицерской плащ-палаткой на коленях. Это начальник пожарного управления. В руках у него микрофон.

Г о л о с и з д и н а м и к а. ...Хлопóк был очень сильный, сорвало патрубок, вышку завалило.

Н а ч а л ь н и к у п р а в л е н и я. Что с буровиками?

Г о л о с и з д и н а м и к а. Трое раненых, Виктор Алексеевич... Утром отправили их в Ташкент.

Сидящие в кабине молча слушают негромкий голос, долетающий издалека.

Г о л о с и з д и н а м и к а. Фонтан серьезный. Я прикинул давление. Полторы сотни атмосфер, не меньше... Работы будет много.

Н а ч а л ь н и к у п р а в л е н и я. Со мной Мавлянов и его люди.

Г о л о с и з д и н а м и к а. Здравствуйте, Тахир Мавлянович! Вас тут все ждут.

Приземистый широкий старик с задубленным суровым лицом, сидящий рядом с начальником управления, берет микрофон.

М а в л я н о в. Здравствуй. Какой там грунт?

Г о л о с и з д и н а м и к а. Обыкновенно. Лесс, известняк. Тахир Мавлянович! Тут газовики спрашивают: у вас губная гармошка с собой?

М а в л я н о в (*сердито*). Какая еще гармошка?

В кабине засмеялись.

Голос из динамика. Да вы не сердитесь. Про нее давно все знают. Если она у вас с собой, все будет в порядке. Верная примета.

Мавлянов. Я в приметы не верю. Вода есть?

Голос из динамика. Вода есть, пожарники готовы. Газовики пытались вышку вытащить, не получилось.

Мавлянов. Зря людьми рискуешь, Дергачев. Сами вытащим.

Широкая, ревущая на одной пронзительной ноте, окутанная густым, липким дымом струя пламени возносится над степью. Тугой жар бьет в лица людей, под ногами сотрясается земля. От невидимого устья скважины уходят вверх и в стороны огненные смерчи.

Горит газовый фонтан.

Белая, почти незаметная точка ракеты взвилась в небо. Заработали пожарные установки. Вспыхнули прожекторы, прорезая сумеречную дымную темноту.

Мавлянов оглядел своих людей. Они стояли уже в спецодежде, докуривая сигареты.

Мавлянов надвинул каску на брови и махнул рукой. Шесть человек двинулись к стене дыма и сразу словно растворились в ней. Прожекторы отыскали их, струи водометов скрестились над их головами.

Родин тащил тяжелый крученый трос с узлом на конце. Нестерпимый рев бил в прикрытые войлоком и железом каски уши, тягучий липкий жар нарастал с каждым шагом.

Мавлянов тронул Родина за плечо, указывая рукой: правей. Слабеющий в густом, вязком дыму луч прожектора прошел по ним, остановился, пошел вправо, помогая найти поваленную вышку.

Под ногами попадались лужи горящей нефти, выброшенной при взрыве. Стал раскаляться трос.

Мавлянов поднял руку. Родин двинулся к нему и наткнулся на искореженную трубчатую грань вышки. Вдвоем они стали крепить трос. Он мгновенно раскалился от близости огня, Родин выронил его, тут же подхватил, прокричал беззвучно: «Вода!» Но вода здесь была бесполезна. Она превращалась в горячий туман и не могла остудить железо.

Два других троса уже были заведены к кускам смятого, раскаленного железа — остаткам бурового оборудования.

Родин кинулся к товарищу, у которого затлели на руках специальные рукавицы.

Наконец они выскочили из огненного круга, раскрыв рты, жадно хватая воздух, срывая каски, и замахали руками трактористам. Тракторы беззвучно дернулись и поползли, потянули тросы. Все ждали. Вот уже показался угол вышки, все ее тело стало выплывать из серо-черных клубов, и все смотрели уже спокойно, кто-то отвернулся, отходил подальше — подышать, потому что было ясно, что трос выдержал, и эта часть работы сделана. Высо-

кий парень, которому помог Родин, уже подошел к нему, улыбнулся белозубой улыбкой отчаянного, веселого, крепкого человека, хлопнул Родина по плечу, благодаря за товарищество. И тут Родин увидел, что трос ослаб, спал, угол вышки застыл, перестал двигаться, потому что плохо закрепленный узел соскользнул и ползет по переплетеньям фермы. Родин увидел, что тракторист уже остановил тягач и машет им рукой. Родин побежал вперед, чтобы закрепить трос, заторопился, споткнулся о железную балку, невидимую в дыму, и со всего размаха упал всем телом прямо в горящее пятно нефти на земле.

К нему бросился высокий белозубый парень.

Отец

Жара спáла, солнце начинает клониться к закату; остывающий город светел и многолюден.

По улице идут с работы Рустам и Боходыр.

Р у с т а м. ...Ну и что ты решил?

Б о х о д ы р. Не знаю. Отец хочет, чтобы я поступал в медицинский, но там химии очень много, а до меня химия не доходит. Муть страшная... Ангидриды всякие.

Р у с т а м. Да ты его не слушай! Я тебе железно советую, поступай в технический. Техника сейчас все задавила! Атомный век, старик. Всякие там гуманитарные науки уже не годятся...

Б о х о д ы р. Может, куда-нибудь вместе поступим?

Р у с т а м. Нет, я в этом году не смогу.

Б о х о д ы р. Почему?

Р у с т а м (*вздохнул*). Материальная база не позволяет. И вообще, если все будет в норме, я после армии в Ленинград махну. Законный город. Между прочим, в Ленинграде самые красивые девушки.

Б о х о д ы р. А я слышал — в Киеве.

Р у с т а м. Ну что ты мне говоришь! Давно известно, что на первом месте стоит Ленинград, потом Москва, на третьем — Одесса.

Откуда-то сбоку подлетает Эдик.

Э д и к. Салют, салют!

Р у с т а м. Привет. Ты уже переоделся. На свидание собрался?

Э д и к. Не скрою, да.

Они догоняют нарядную девушку с сумочкой.

Э д и к (*поровнявшись с девушкой, интимно*). Здравствуй, Аллочка. Что, уже не узнаешь?

Д е в у ш к а. Почему? Узнаю.

Э д и к. Говорят, ты замуж вышла?

Д е в у ш к а. Говорят.

Э д и к. Ну и как семейная жизнь? Не заедает?

Д е в у ш к а (*улыбнувшись*). Пока нет.

Э д и к. Значит, жить можно? А то я вот все думаю: стоит жениться или нет...

Д е в у ш к а. Тебе? Нет, конечно.

Э д и к. Почему?

Д е в у ш к а. Ты еще маленький.

Она сворачивает в сторону.

Р у с т а м. Кто это?

Э д и к. Да так. Первая любовь. Недавно за летчика вышла.

Б о х о д ы р (*остановившись*). Смотрите!

В его голосе тревога. Все трое останавливаются.

Невдалеке у поручня уличной ограды стоит в полном составе компания Сани, с которой произошел конфликт в парке.

Они тоже заметили Рустама, Эдика и Боходыра, замолчали и ждут.

Б о х о д ы р. Влипли.

Э д и к (*нервно*). Надо рвать, братцы. Срочно.

Р у с т а м (*нахмурившись*). Не будь фраером, Эдик... От них мы еще не бегали.

Еще мгновение Рустам раздумывает, потом вдруг легкой походкой, беспечно и нахально усмехаясь, направляется прямо к противникам. Боходыр и Эдик с сомнением следуют за ним.

— Ну что, Саня, сегодня вас больше, да?— усмехаясь, говорит Рустам.

Саня молчит. Он сверлит Рустама пронзительным недобрым взглядом, а Рустам выдерживает этот взгляд с той же небрежной ухмылочкой. Долго они стоят так и в упор, не мигая, глядят друг на друга.

Но вот дрогнули Санины губы, он тихо усмехнулся, не выдержав Рустамова обаяния и нахальства. Улыбнулся и Рустам.

— Займи рубчик до получки,— сказал Саня.

— Силь ву пле, Саня,— ответил Рустам.

И сразу все парни начали миролюбиво узнавать друг друга, предлагать спички, закуривать.

— Привет, Эдик. Ну как жизнь?

— Ничего. Дальше будет лучше.

— Алик, тебя Хасан искал.

— Да знаю. Я ему червонец должен.

Внимательно вглядываясь в кого-то, Рустам отходит от толпы парней и идет вдоль поручня.

В свободном от движения уголке площади стоит новенький «москвич» с открытым капотом. Невысокий человек довольно сытого и чистоплотного вида, в тонких резиновых перчатках копается в моторе.

Рустам подходит к машине.

Р у с т а м (*тихо*). Здравствуйте.

Человек поднимает голову, пристально смотрит на Рустама, узнает.

Ч е л о в е к в п е р ч а т к а х. А-а, это ты. Здравствуй. Ну как учеба?

Лицо Рустама тускнеет.

Р у с т а м. Какая учеба?

Ч е л о в е к в п е р ч а т к а х (*снова принимаясь за мотор*). Ну в школе.

Р у с т а м. Я уже год как работаю.

Ч е л о в е к в п е р ч а т к а х (*копаясь в моторе*). Да? Ну и как работа?

Р у с т а м. Ничего.

Ч е л о в е к в п е р ч а т к а х (*копаясь в моторе*). Сколько получаешь?

Р у с т а м. Когда девяносто, когда сто. Давайте я вам помогу.

Ч е л о в е к в п е р ч а т к а х (*выпрямляясь*). Не надо, я сам дома разберусь.

Он осторожно, аккуратно стягивает с рук перчатки.

Ч е л о в е к. А почему дальше не учишься?

Р у с т а м. Да так. Институт выбираю.

Владелец «москвича» усаживается в кабину, укладывает перчатки в ящичек.

Ч е л о в е к. Надо учиться. Без дипломов сейчас только дураки сидят.

Он пробует стартер. Мотор заводится.

Ч е л о в е к. Закрой-ка капот.

Рустам захлопывает крышку капота.

Ч е л о в е к. Отойди, я разворачиваться буду.

Рустам отходит в сторону. «Москвич» разворачивается и, быстро набирая скорость, уходит по улице. Рустам смотрит ему вслед.

— Кто это?

Это спрашивает Боходыр, подошедший сзади. Рустам молчит, потом произносит:

— Мой отец.

Б о х о д ы р. Брось свистеть. У тебя же нет отца.

Р у с т а м. Что же я, по-твоему, инкубаторский?

Б о х о д ы р. Ты сам говорил, что у тебя его нет.

Р у с т а м (*отрывисто*). Говорил. Потому что он уже давно с нами не живет. Как мать заболела, так он сразу ушел. Наверное, заразиться боялся.

Б о х о д ы р. А что у нее?

Р у с т а м. Рак. Только не трепись никому.

Подбегает Эдик.

— И жизнь хороша и жить хорошо! И в морду не получили.

Опаленные ресницы

Закат. Комната Тани. Почувствовав чей-то взгляд, Таня оборачивается. За распахнутым окном Родин.

— Здорово.

— Здравствуй.— Она подходит к окну.— Где ты пропал?

— Я теперь далеко. Под Чиназом, на газовом фонтане.

Таня замечает, что руки Родина перевязаны бинтами.

— Опять ожоги...

— Ерунда. Это я специально... Чтобы к тебе приехать. Я же обещал.

Таня улыбнулась:

— Эх ты, сочинитель.

— Ну как, поехали купаться?

— Сейчас?— Таня взглянула на часы.

— Конечно.

— Что ты, скоро шесть.

— Самое время.

— Поздно. В другой раз.

— Ну Таня... Будь человеком. Мы же договаривались.

— Не уговаривай, ничего не выйдет.

— А мы долго не будем.

— Я же сказала, нет,— очень решительно произнесла Таня.

На красной «яве» Родина они заехали далеко от людных мест. Берег, поросший тутовником, был пуст; в отдалении, за другим берегом, за травянистым покатым пустырем виднелись белые контуры домов городской окраины.

Таня вышла из воды. Тело у нее было светлое, незагоревшее, на нем блестела вода. Родин засмотрелся.

— Ну что ты смотришь? Не смотри.

Она взяла полотенце, села рядом на траву, спросила:

— Завтра опять туда?

— Ага.

— Ты ведь на лечении.

— Ерунда, заживет. Тебе не холодно?

— Нет.

Она сидела, обхватив руками колени, и смотрела на воду.

— Странно. Я тебя во сне видела.

— Это я нарочно приснился.

— Нет, я сама видела. Ты шел и смотрел куда-то в сторону. Я хотела тебя окликнуть, а имя забыла. Потом проснулась, вспомнила. Родин. Редкое имя. Это мама придумала?

— Наверное. Потому что отец погиб за месяц до моего рождения. Он был взрывником, подорвался на мине, я же тебе рассказывал.

— А мама?

— Мама — радисткой.

— Ты ее совсем не помнишь?

— Смутно. Мне было тогда два года. Кто-то сказал, что мертвые улетают на небо. Я ходил и смотрел вверх, все ждал, когда она спустится... Не дождался. И почему у меня это имя, так и не узнал.

Он замолчал. Она тронула рукой его лицо:

— У тебя брови обгорели. И ресницы тоже... Ты, наверное, огонь тушил головушкой, да?

— Ага.
— Смешной ты человек.
Он обнял ее.
— Я знаю, почему тебя так назвали. Родин — это родинка. Родимое пятнышко...
— Но не бородавка, нет?
— Нет.
— Спасибо. Все ты про меня знаешь, а я о тебе — ничего...
Шепот. Тихий смех.
— ...Знаю только, что у тебя глаза какие-то непонятные.
— Почему непонятные? Нормальные глаза.
— Нет. Не нормальные... Я не знаю, какие.
— А у тебя действительно родинок много. Одна, две, три, четыре... Нет, дальше не буду. Родинки считать — плохая примета.
— А что будет?
— Горе.
— Ерунда. Я в приметы не верю.
— А я верю...

Далекий город Салоники

Скучно было в этот вечер на пятачке у Зеленого базара.
Возле поручня уличной ограды стояли Рустам, Боходыр и Улугбек и вглядывались в темноту.
— Бесполезно. Он, конечно, с Таней.
— Да, теперь уже не придет. Поздно.
Звенел далекий трамвай. Распахивались на ночь окна. Стыл и твердел раскисший за день от жары асфальт.
— Может, в кино сходим?
— А что идет?
— Не знаю. Какая-то иранская картина.
— Я пас.
— Ну что, тогда по домам?
— Наверное. Мне завтра в первую смену.
— А где Тасос?
— Он с Людой. Помнишь, на танцах познакомился? У них тоже любовь намечается.
— У всех любовь. Откалываются по одному.
— Да, добром это не кончится.

— Нас окружили в горах, в северной Македонии. Я был маленький, помню только, что стреляли и бомбили. Вот тут я и потерялся...
Тасос и Люда медленно шли по темному, уже начинающему пустеть бульвару.

— Все думали, что мать и брат погибли, и поэтому, когда отряд уходил через границу, меня взяли с собой... Только через пять лет я узнал, что они оба живы, уцелели. Мама сейчас живет в Салониках, пишет мне. Только письма идут очень долго. А иногда вообще пропадают.

— А брат где?— спросила Люда.

— Брат уже десять лет в тюрьме. Он коммунист.

Тасос закурил.

— Мать в письмах умоляет, чтобы я не торопился вступать в партию. Боится за меня. Но я вступлю. Даже если из-за этого никогда в Грецию не попаду, все равно вступлю. Не хочу быть трусом.

Они долго шли молча.

— Тебе не надоело меня слушать?

Люда покачала головой.

— Расскажи еще. Что с тобой потом было, после Македонии?

— Потом попал сюда. В детдоме подружился с Родином. Я тебя с ним обязательно познакомлю. Увидишь, какой это человек.

— Вы с ним вместе живете, да?

— Да. Он мне как брат.

Двести килограммов аммонита

И снова гулкий пронзительный рев огненного фонтана, снова вязкий дым и стремительные смерчи огня.

Снова перекрещиваются тугие струи воды и лучи прожекторов.

Люди Мавлянова заканчивают подготовку взрыва.

Родин укладывает взрывной кабель в траншею.

Прошло уже дней десять, Родин оброс, на щеках закурчавилась жесткая бородка, пробились усы.

Одна за другой повисают в небе точки ракет. Начинается эвакуация. Отходят, отползают тракторы и бульдозеры, прожекторные машины уходят подальше, в степь, отъезжают пожарные автомобили. Почти неслышные за ревом фонтана, воют сирены.

На склоне невысокого округлого холма наспех вырыта неширокая тесная щель. Она прикрыта от жары брезентом и обложена строительными бетонными блоками. Здесь штаб по ликвидации фонтана. Телефон, несколько военных раций, дощатый стол. Многолюдно, весь состав штаба в сборе: газовики, нефтяники, пожарники, военные, спасатели. Здесь сравнительно тихо, можно разговаривать.

—... В Эльдарово применяли турбореактивные установки...

— Слышал. Пожарные пушки.

— Товарищи, кто не привычен, затыкайте уши...

Смех.

— Здесь таких нет. Только вот товарищ корреспондент...

— Товарищ корреспондент, между прочим, служил в артиллерии.

— Я тут прикинул: в сутки сгорает тысяча тонн нефти и полмиллиона кубов газа...

— Все-таки не можете вы, геологи, предсказать фонтан.

— Нет, под Тюменью был мощнее...

— Надо сфотографировать. Догорает свечка. Последние минуты.

К штабу, пыля, подъезжает военный газик. Молоденький лейтенант выпрыгивает из кабины, спускается в щель.

— Товарищ начальник штаба. Эвакуация закончена, взрывоопасная зона оцеплена.

— Хорошо.

Все разговоры смолкают.

Начальник штаба поворачивается к Мавлянову и Родину, склонившимся в углу над взрывателем:

— Тахир Мавлянович, как?

— Готов.

— Ракету.

Еще одна ракета повисает над степью.

Все ждут.

На дальних холмах, в кузовах машин, на крышах отдаленных кишлаков стоят люди, напряженно смотрят туда, где клубится столб фонтана.

Санитарки машин «скорой помощи» затыкают уши ватой.

Мавлянов привычно надавливает ручку взрывателя. Грохот и гул потрясают степь; в основании фонтана, разбивая его в стороны, встает секущий меч взрыва, язык пламени опадает, как подрубленный. Медленно расходится, оседает дым, и сквозь него уже видна струя грязно-бурой нефти.

Странная, пустая тишина повисает в степи.

— Ура-а!— одиноко кричит кто-то.

Но все молчат, выжидающе следя за фонтаном.

И тишина обрывается. Пронзительно и гулко бьет молния газового хлопка̀, и сразу снова, взревев, оживает огненная струя, возносящаяся к небу.

В штабе молчат. Теперь надо все начинать сначала.

Рустам

По ступенькам главного входа больницы взбегает Рустам. В руках у него букетик.

Перед дверью у колонны стоит, щурясь с непривычки от яркого света, немного оглушенная толчеей улицы, невысокая, худая и от этого кажущаяся совсем еще молодой женщина с бледным и оживленным лицом.

Р у с т а м. Здравствуй, мама.

Они обнимаются, она целует его, заботливо оглядывает, берет цветы.

Р у с т а м. По-моему, ты поправилась.

М а т ь. Не знаю, может быть.

Р у с т а м. Разве ты не взвешивалась? Там же всех взвешивают перед уходом.

Он говорит очень весело и нежно, она тихо улыбается, глядя на него.

М а т ь. Я просто забыла.

Р у с т а м. Ну пойдем.

Он поднимает ее сумку с вещами, берет ее под руку.

Р у с т а м. Я дома убрался, полы вымыл! Вот посмотришь, как я мастерски все сделал.

М а т ь. Что же так побрился? Решил бакенбарды отпустить?

Р у с т а м. А что? Разве плохо?

М а т ь. Нет, хорошо. Куда мы идем? Нам же на остановку.

Р у с т а м (*солидно*). Зачем, я на такси.

М а т ь. Меня никто не спрашивал?

Р у с т а м. Спрашивали. Соседи, потом тетя Фарида заходила.

М а т ь. А отец не звонил?

Р у с т а м. Нет. (*Помявшись.*) Знаешь, я его на днях видел.

М а т ь (*обрадованно*). Правда? Где?

Р у с т а м. На улице. Я с работы шел, смотрю, стоит его машина. Мотор забарахлил. Ну, я подошел, помог ему...

М а т ь. Он, конечно, обрадовался?

Р у с т а м. Ну что ты! Обнял, не хотел отпускать! Мы с ним по городу катались, в кафе посидели. Поговорили, он про работу расспрашивал. В институт советовал поступать...

Рустам рассказывает все это без запинки, оживленно и весело, с ясным, не допускающим никаких сомнений взором.

М а т ь. Ну вот, видишь. А ведь он очень толковый человек, плохого не посоветует.

Р у с т а м. Он про тебя спрашивал. Привет передавал.

М а т ь. Спасибо.

Они подходят к машине, усаживаются рядышком на заднее сиденье.

М а т ь (*задумчиво*). Когда-то он и мне советовал идти в институт... Да я его не послушалась.

Р у с т а м. Почему?

М а т ь (*улыбнувшись от светлых воспоминаний*). Потому что любила. Тебя хотела родить.

Триста килограммов аммонита

Четыре санитара торопливо несут обожженного человека. Это один из друзей Родина.

Носилки с раненым устанавливают в кабину вертолета. Рядом садится врач.

Дверца захлопывается. Стрекочет винт.

Родин торопливо дописывает адрес на конверте: «г. Хива Археологическая экспедиция № 6. Николаевой Тане». Бежит к вертолету, передает письмо летчику. Отбегает.

Вертолет отрывается от земли и, кренясь, набирает высоту.

Полдень. Верхний конец эстакады. Здесь на рельсах стоит тяжелая, емкая вагонетка. Под ее колесами толстые стальные колодки. Люди Мавлянова редкой цепочкой, один за другим, на безопасном расстоянии друг от друга переносят пачки аммонита. Сам Мавлянов наверху, у вагонетки. Он принимает аммонит и тщательно, как можно плотней, укладывает пачки в вагонетку.

Работают молча. У фонтана никого кроме них нет. Лишь на склоне холма маячат две машины «скорой помощи».

Родин, поднявшись на эстакаду по лестнице, передает свой груз Мавлянову. Родин устал. Глаза у него запали, лицо в грязной копоти.

Мавлянов на секунду выпрямляется, смотрит на Родина.

Мавлянов сам устал, тяжело дышит, тяжелая морщинистая шея в поту. Он вдруг хитро, по-стариковски спрашивает:

— Закурим?

Родин понимает, усмехается.

— Спичек нет, Тахир-ака.

Старик коротко засмеялся, протянул Родину пучок райхона — душистой травы.

— Нюхай. Помогает.

Закат.

Мавлянов снимает стальную колодку с рельса, отбрасывает. Начинает отвинчивать вторую. Приостанавливается.

— Готовы?

— Да.

— Рельсы проверили?

— До сантиметра, Тахир-ака.

— Ну детки,— оглядев всех четверых, говорит Мавлянов,— бежать, как на войне.

— Тахир-ака,— просит Родин,— отходите. Мы ее запросто удержим.

— Тихо,— спокойно говорит старик.— Тут я приказываю. Ракету!

— Есть.

Мавлянов снимает колодку.

— Отпускай. С богом!

Родин и еще трое взрывников, удерживавшие вагонетку, наваливаются и сталкивают ее вниз по рельсам. Коротко, глухо стуча, постепенно набирая скорость, вагонетка, полная аммонита, катится к основанию фонтана. Взрывники бросаются врассыпную.

— Ложись!!— хрипло кричит Мавлянов.

Ревущий, близкий удар взрыва раскалывает воздух, пробегает по содрогнувшейся земле, гулко отдается в степи.

Снова, как после первого взрыва, тишина. Медленно, нехотя, опадает дым.

От усталости никто не кричит, не радуется, все молчат. Кто-то привстает, садится, закуривает, остальные лежат на траве.

Слышатся вдруг тихие, тягучие звуки. Грустный узбекский напев плывет над стихшей степью, где уже слышны кузнечики и шорох ветра, налетающего с холмов.

Это Мавлянов, сидя на траве и привычно следя за рассеивающимся дымом фонтана, играет на своей губной гармошке. Он играет задумчиво, мирно, но все же не отрывает взгляда от опаленного, черного куска степи, потому что фонтан может в любую секунду снова вспыхнуть, и тогда придется все начинать сначала в третий раз.

В голубой высоте над степью кружит спортивный самолет. Он взмывает, падает вниз, переворачивается вверх брюхом, крутит петли.

Мавлянов долго следит за ним, качает головой: — Смотри, что делает. Прямо шайтан.— Он вздыхает.— Никогда бы не взялся за такую работу...

— Почему, Тахир-ака?— спрашивает Родин.

— Очень уж опасно. Каждую минуту упасть можно.

Первая платформа

Через неделю взрывники были уже в Ташкенте. Шумной гурьбой они ввалились с вещами в здание своего управления, загремели отвыкшими от тишины голосами.

— А вот и мы!

— Привет героям. С прибытием!

— Зачем нас сюда привезли?

— Ну как же, поздравлять, речи говорить, руки трясти. Это ненадолго, потом сразу по домам.

— Нет, я до дому не дотерплю. Буфет работает?

Родин заглянул в канцелярию.

— Привет. Мне писем за последние дни не было?

— Сейчас посмотрю. Кажется, что-то было...— служащая канцелярии стала перебирать почту.— Да, телеграмма, вчера пришла. Мы ее в Чиназ не отправляли, знали, что вы возвращаетесь. Распишитесь.

Родин вскрыл телеграмму, прочитал, растерянно спросил:

— Какое сегодня число?

— Четырнадцатое. А что...

Родин метнулся к выходу.

— Тасос!

— Все-таки ты успел, старик!!— Тасос шагнул навстречу. Парни расступились.

Родин с разбега обнял его, стиснул, затряс.

— Я только что узнал. Все точно?

— Да! Через десять дней я буду в Салониках! Мне разрешили!— Тасос был как в лихорадке.— У нас новое правительство! Понимаешь? Амнистия! Брата из тюрьмы выпустили! Он уже дома!

— Что ж ты не сообщил?

— Только вчера все решилось. Ребята тоже не знали. Я сам ничего не знал. Понимаешь? Папандреу — великий человек! Он собрал новый кабинет, все изменилось. Скоро у нас там будет конституция!!

Поезд мягко тронулся.

— Ты матери что-нибудь купил?

— Что? Да, конечно! — голос у Тасоса сорвался.—Она меня не узнает. Мы будем разговаривать через переводчика...

— Садись, Тасос! — закричали ребята.— Отстанешь.

— Люда!— крикнул Тасос.

Она стояла в сторонке. Тасос обнял ее, стал целовать.

— Люда! Я напишу тебе! Скоро ты ко мне приедешь! Нам разрешат! У нас ведь новое правительство, ты слышишь?

— Скорей садись в вагон,— сказала она сквозь слезы,— поезд уходит.

Поезд набирал ход.

Тасос еще кидался от одного к другому, бормотал: «Братцы... Родин, ребята». Его подхватили, втолкнули на подножку, побежали за вагоном, говорили что-то, жали на ходу руку.

— Сразу сообщи адрес,— просил Родин.

Тасос часто кивал головой, улыбался странно, топтался на ступеньке, взмахивал рукой.

— Братцы... я не забуду вас. Люда, теперь письма будут идти быстро. Родин, а помнишь, в детдоме я получил первое письмо и не мог его прочитать, ты помнишь?

— Будь счастлив, старик.

— Прощай, Тасос.

Поезд ушел.

Парни поют под две гитары. Кафе «Ветерок» на крыше универмага в предзакатные часы почти пусто, вечерней толчеи и шума нет.

Компания сидит за двумя сдвинутыми столиками, с гитарами Родин и Улугбек. Песня всем нравится, поют с большим чувством:

Ты не пришла провожать,
Поезд устал тебя ждать.
С детства знакомый перрон,
Только тебя нет на нем.
А рельсы бегут и бегут,
В дальние дали маня.
Мне никогда не забыть
Те голубые глаза.

Рустам вдруг оборачивается, словно почувствовав чей-то взгляд. Нет, никого чужих нет, вокруг только ребята, они поют или слушают, покачивая в такт головами.

Начался второй куплет, и вновь Рустам обернулся, и на этот раз не зря. Недалеко от ребят присела за свободный столик высокая девушка с серыми прекрасными глазами и как раз такой прической, которая нравилась Рустаму. Девушка сидела вполоборота, тонкая смуглая рука ее лежала на столе и подрагивала в такт гитаре, потому что эта песня девушке тоже нравилась. Она посмотрела на Рустама и чуть задержала взгляд.

А стук монотонный колес
Будет мне петь до зари
Песню утраченных грез,
Песню о первой любви.

Рустам пересел на другое место, чтобы еще посмотреть на нее, но она все не поворачивала головы, а слушала песню. Наконец она взглянула на него своими серыми и действительно прекрасными глазами и улыбнулась.

Рустам смутился, взял со стола и независимо закурил сигарету «Прима». Спичку ему зажег Эдик и спросил:

— Рустам, а где Боходыр? Что-то его давно не видно.

— Он на свидании,— ответил Рустам.— У него жуткий роман с одной девочкой.

— Серьезно?— удивился Эдик.— Не ожидал от него.

Когда Рустам, затянувшись несколько раз и выдержав, сколько мог, независимую, солидную позу, наконец обернулся, девушки с серыми глазами уже не было. Столик был пуст.

Рустам встал. Он обвел растерянным взглядом площадку кафе. Ее не было. Она ушла. Рустам торопливо двинулся к выходу.

...Он пробежал по дорожке скверика, оглянулся. Она садилась в троллейбус.

— Девушка! — крикнул Рустам и помчался за троллейбусом.

...Ребята продолжали песню, к ним присоединились еще какие-то парни и тесно сгрудились вокруг Родина.

Мальчишка лет тринадцати с испуганным лицом вбежал на площадку кафе, начал озираться, кого-то отыскивая, увидел Эдика, подбежал, протолкался к нему, спросил:

— Эдик, где Рустам?

— Где-то здесь,— ответил Эдик.— А в чем дело?

— У него с матерью очень плохо.

После похорон

Жестяной полумесяц, выкрашенный в синюю краску, белое полотнище на шесте, беспорядочно теснящиеся округлые холмики, железные оградки, одинокий белый обелиск с четкой золотой арабской вязью по мрамору, старая орешина, высохшая трава. Это мусульманское кладбище на окраине города.

Был спокойный, с еще светлым небом летний вечер, когда кончилась молитва и редкая толпа мужчин стала выходить из калитки кладбища. Рустам шел медленно, рывками. Лицо у него было сухое и только удивленное, он непрестанно оглядывался, все искал глазами кого-то, хотя все были на виду, народу было мало. Последние люди вышли из калитки, Рустам снова обернулся, но на кладбище было пусто, сгущались тени под старой орешиной, пропадали в сумеречной мгле слова, начертанные арабской вязью на мраморе: «Господи, как странно! Как странно! Вот я ухожу туда, и некому меня удержать».

Парни молча вышли на площадь, где уже зажглись светильники на низких трубчатых ножках, ярким пятном горел прожектор строящегося дома, изредка проходили машины, и тут Рустам резко остановился.

— Ребята! Ну почему он не пришел? — сказал Рустам, и в голосе у него зазвенело отчаяние. — Я же ему две телеграммы послал!

Он замолчал. Ребята с тревогой обступили его.

— Мать меня просила. Пусть он придет на похороны. Пусть попрощается,— проговорил Рустам тихо и как бы про себя.— А он не пришел.

Лицо Рустама судорожно дернулось, он метнулся в сторону и, не зная, куда и зачем, ничего перед собой не видя, зашагал по площади.

— Я же у него не деньги требовал,— звенящим, напрягающимся голосом говорил Рустам.— Я же ему не навязываюсь. Я же не виноват, что она его любила!

Он повел головой, словно задыхаясь, остановился внезапно и глухо, сквозь нарастающие и бьющиеся в горле толчки выкрикнул в пространство:

— Ну откуда берутся такие люди?!

Его била дрожь, все тело дергалось от сухих, яростных спазм, ему было просто очень плохо сейчас жить.

— Я знаю, он стыдится нас! Брезгует!

Парни с тревогой окружили его.

— Брось, старик. Ну его к черту...

— Плюнь ты на это дело.

Рустам метнулся в сторону. Он побежал по площади, побежал неровно, отчаянно, остановился в темной тени деревьев, согнувшись, схватив лицо руками.

На строящемся доме услышали крики, и какой-то любопытный парень повернул прожектор. Слепящий луч ударил в Рустама.

— Убери свет! — исступленно закричал он и с бешенством запустил камнем в стену.— Убери свет!! Я ничего не хочу! Лучше бы меня вообще не было! — Рустам смолк, потом позвал: — Мама...

И наконец слезы прорвались.

Собиралась толпа.

— А в чем дело?

— Неизвестно. Наверное, драка.

Ребята подхватили Рустама, чтобы увести, но он рванулся из их рук.

— Уйдите все,— попросил он.— Я не хочу никого видеть.

Родин обернулся к толпе:

— Ну чего вы собрались? Делать вам нечего? Здесь же не цирк.

Заметил милиционера, спешившего к толпе, кинулся к нему, перехватил:

— Стой, старшина! Не трогай его, я тебя как человека прошу! Нельзя его трогать! Я тебе все объясню.

А Рустам плакал, уткнувшись лицом в ствол дерева. Он плакал глухо, подвывая, зло и беспомощно, как мальчишка, но это были последние слезы юности.

Жуткий роман Боходыра Музаффарова

Ночь. Все спят. На углу улицы стоит братишка Боходыра.

Из темноты, озабоченный и уже закипающий гневом, появляется отец Боходыра.

— Ну что, нет?

— Нет.

— Где же он пропал? — недобро говорит отец и зычно зовет в темноту: — Боходы-ы-ыр!

— Боходы-ы-ыр! — более жидко подхватывает братишка.

Боходыр их не слышит. Он гуляет по бульвару с девочкой по имени Соня. У них важный разговор.

Соня. Ты с кем-нибудь целовался до меня?

Боходыр. А ты?

Соня. Нет, сначала ты скажи: целовался?

Боходыр. Сто раз.

Соня. Вот и неправда.

Боходыр. Почему?

Соня. Потому что ты не умеешь целоваться.

Боходыр. А ты умеешь?

Соня. Умею.

Боходыр (*свирепея*). Кто же это тебя научил?

Соня. Никто. Я в кино видела.

— Боходы-ыр! — где-то совсем близко слышится голос отца.

Боходыр и Соня испуганно приседают.

— Ой, Боходыр, что нам будет! — ужасается Соня.— Меня, наверное, тоже ищут. Надо бежать!

— Подожди,— он хватает ее за руку.— Давай погуляем еще немного...

— Ну что ты, ведь влетит обоим...

— Ерунда,— мужественно говорит Боходыр.— Что мы, отдохнуть не имеем права?

Семья в полном составе ждала Боходыра у калитки: мать, отец, братишка, бабушка и сосед.

Боходыр увидел их, замедлил шаги, остановился.

— Где ты был? — тихим голосом спросил отец.

Сосед с интересом ждал развязки.

— Гулял. А что, не имею права, да? — уже менее мужественно проговорил Боходыр.

Отец поднял руку и больно схватил его за ухо.

— Пойдем, сынок. Сейчас мы поговорим о твоих правах.

Нежность

Утром был туман, такой редкий в Ташкенте,— легкий, зыбкий, залегший во влажной листве платанов и курящийся вдоль Анхора летний туман.

Рустам сидел на скамейке садика.

Ночь прошла. Давно высохли слезы, осталось чувство пустоты и вины. Из глубины садика в тающей дымке тумана показалась девушка, тоненькая, прямая, с прекрасными серыми глазами и как раз такой прической, которая очень нравилась Рустаму. Она подошла к нему, остановилась и стояла молча, пока он не повернул голову и не увидел ее внимательных и действительно прекрасных серых глаз, смотревших на него с ясностью и добротой.

— Здравствуй,— сказала она.— Ты меня узнал?

— Да.

— Я каждый день здесь прохожу. А тебя ни разу не видела. Ты ждешь кого-нибудь?

— Нет. Никого.

Она засмеялась и сказала:

— А я-то думала меня.

Да

Комната Родина. Косой луч солнца на стене, в нем от ветерка из окна плавают легкие занавески. Те же фотографии, тот же бронзовый дискобол на столике: «Лучшему вратарю детского дома № 193». Только пусто стало без Тасоса, без его кровати и книг.

Родин говорит по телефону.

— Здравствуйте, Тахир-ака! Все нормально... Да, я знаю, туннель будем строить... Тахир Мавлянович, я в управлении уже говорил, хочу через Ургенч полететь. Да, да. Можно? Ну спасибо. Завтра буду на месте. Что? Не волнуйтесь, доберусь. Это же рядом. До свидания.

Родин собирается в путь. Укладывает сумку, причесывается, замечает, что оторвалась пуговица, ищет иглу, потом нитки.

В комнате играет радиола, и Родин даже пританцовывает небыстро, плавно, в такт замедленной светлой мелодии.

Он пришивает наконец пуговицу и втыкает иглу в подушечку на стене. Бородку он давно сбрил, а усы оставил, и они делают его похожим на отца.

Редкая толпа пассажиров спускается по трапу самолета. Показывается Родин. Он празднично одет, на голове белая шляпа, в руке дыня. Он задерживается на верхней ступеньке трапа, нетерпеливо оглядывает маленький, белый от пыли аэропорт, куда принес его на серебристых крыльях пузатый синий АН. Встречающих не видно. Рейс короткий, местный, деловой, и трогательных встреч здесь бывает мало.

Родин сбегает по трапу, идет к низкому кирпичному зданию аэропорта. Идти недалеко, самолет подрулил прямо к зданию. Родин снова оглядывается. Редкая толпа деловитых пассажиров уже схлынула, Родин остается один, его никто не встретил.

Белая жара царит кругом, в клумбах застыли пыльные розы, плавится и мягко подается под ногами асфальт, тень от стены кажется синей и глубокой.

Ичан-кала. Девятисотлетний город-крепость. Здесь никто не живет, уже давно пустуют дворцы, медресе, башни и старинные домики, обнесенные крепкими оградами. Это заповедник: огромный музей, покрытый красновато-белой лессовой пылью. Пустые, мощенные плитами площади, желтая крепостная стена с зубцами, городские ворота, мавзолеи с пестрым ярким письмом изразцов, затихшие минареты, на вершинах которых пристроились давние аистиные гнезда.

Из глубины узкой улочки, полого спускающейся к воротам, идет Таня. Она в брючках и рубашке, очень загорелая, похудевшая. Ускоряет шаги, подходит, протягивает руку.

— Здравствуй! Откуда ты взялся?

— С неба,— улыбается Родин.

— Усы отрастил,— говорит Таня.— Ты проездом?

— Да, нас на туннель перебрасывают.

— Как твои дела?

— Все в порядке. Это тебе,— Родин подает ей дыню.

— Зачем? — Таня смеется.— Здесь лучшие дыни в мире...

— Я не знал.

— Ладно, спасибо,— Таня забирает дыню.

— Ну как, золота много накопали?

— Пока еще нет. Я схожу умоюсь и переоденусь, хорошо?

— Провожу?

— Да нет, это рядом. Лучше здесь подожди.

Она уходит. Родин закуривает, присаживается на ступеньку у входа в медресе. Лицо его безоблачно, он счастлив. Безмятежно и с интересом он оглядывает город, лежащий перед ним: четкие контуры плоских крыш, знойное марево улиц, аиста, подлетающего к гнездовью на минарете.

— Молодой человек, сфотографироваться не желаете?— пожилой фотограф-пушкарь с алюминиевой треногой подходит к Родину.

— Да нет, спасибо...

— Смотрите, может, надумаете. Фон богатый, снимки у меня качественные, вам будет память, а мне план...

Родин улыбается. Фотограф ставит свой штатив и вытирает платком шею. Жарко. Родин с любопытством смотрит на щит с образцами фотографий, укрепленный на одной из ножек штатива. Обычные фотографии: туристы на крепостной стене, иностранцы, задравшие головы, молодые пары. Одна из них стоит на фоне изразцовой стены мавзолея: он высокий, серьезный молодой человек, обнявший спутницу за плечо, она загорелая, очень стройная девушка. Серьезный молодой человек Родину незнаком, а вот девушка известна. Это Таня.

Фотограф присаживается в тень.

— Шесть лет живу здесь, а к жаре не привык. А ты здешний?

— Да,— кивнул Родин.

— Небось, и не замечаешь, когда тридцать, а когда сорок?

— Да,— сказал Родин.

— Хотя сегодня сорока не было... градусов тридцать пять, не больше, так я думаю... Точно?

— Да,— сказал Родин.

— А может, и больше. Жена говорит, духота — к дождю. А по-моему, тут всегда духота. Не продохнешь.

— Да,— сказал Родин.

— Вот я и говорю. Где ни живи, куда ни езжай, везде свои плюсы и минусы. Разве не так?

— Да, конечно,— согласился Родин.

— А толковый ты мужик! — сказал фотограф.

Помолчали.

— Ну что ж, пойду,— сказал фотограф.— Кажется, экскурсия показалась. Бывай здоров. Приятно было познакомиться.

— Счастливо.

Таня подбежала откуда-то сбоку.

— Извини. Я задержалась.

Родин посмотрел на нее и улыбнулся:

— Ничего. Я не скучал.

Они медленно пошли по городу.

— Интересная экспедиция? — спросил Родин.

— Не очень. Жара, воду таскаем за километр. Правда, кое-что нашли, но переворота в науке это не произведет.

Он пристально смотрел на нее.

— Ты скоро вернешься домой?

— Недели через две.

— А почему ты так редко пишешь?

— Да знаешь, я вообще не умею писать письма. Только получать их люблю.

Она сказала это очень искренно. Родин улыбнулся.

— Ты очень похорошела.

— Просто загар,— засмеялась Таня.— Ну пойдем, что тебе показать? Ты мавзолей Палван-Махмуда видел?

— Нет.

— Пойдем. Это обязательно надо посмотреть.

— Таня,— позвал он.

— Что?

— А может, я зря приехал?

Она посмотрела ему в глаза:

— Я очень хотела тебя видеть. Правда.

Помолчала, спросила:

— А зачем ты усы отрастил?

— Ну как же? Чтобы тебе нравиться,— серьезно ответил Родин.

— Ты без усов был лучше.

— Серьезно? Тогда ликвидирую. Где тут парикмахерская?

Таня смеялась:

— Ладно, оставь. Только шляпу сними. Где ты ее достал? Таких уже сто лет нигде не продают.

— Не трогай мою шляпу. Она импортная,— с достоинством сказал Родин.

Она сняла с него шляпу, нахлобучила себе на голову. Шляпа ей была велика.

— Отдай шляпу! — Родин бросился к ней.

Она вскрикнула и побежала, смеясь, по гулким каменным плитам, по узким заглохшим улочкам, по плоским пологим ступеням пустого города. Несколько раз ей удалось увернуться от Родина, обмануть его, она выскользнула, когда он дотянулся на бегу до ее руки, но на сумрачной брусчатой площади, окруженной минаретами и фасадами медресе, где каждый шорох отдавался эхом, он, наконец, догнал ее, крепко схватил за плечи и повернул к себе. Они остановились. Он засмотрелся на ее еще смеющееся милое лицо и наклонился, чтобы поцеловать, а она подняла голову, как будто ждала его губ, а может, чтобы просто посмотреть на него, что-то сказать, продолжить прежнюю игру, но, увидев близко его глаза, в последнее мгновение вдруг отвернулась. Он обнял ее и стал ловить губы, но всякий раз она отводила голову, отворачивала свое лицо, которое стало уже замкнутым, отдаленным и серьезным. Мягким, но решительным движением она освободилась от его рук, отступила на шаг и сказала очень ясно, сухо и просто:

— Не надо, Родин.

Женщины умеют говорить такие слова совершенно ясно и бесповоротно. Родин отвернулся.

— Не надо было мне приезжать,— сказал он.

Таня молчала, глядя в стену, покрытую фиолетово-синими, как рассветное азиатское небо, изразцами, созданными кем-то по неведомым законам давно утраченной и почти невероятной красоты и гармонии.

— Прости меня,— сказала Таня.— Я не смогла написать об этом. В последние дни мне так хотелось увидеть тебя, что я даже собралась в Ташкент. Понимаешь... есть один человек.— Она обернулась. Родина уже не было, он ушел.

Вы очень смешной

— Ну так как же мне уехать?

— Ждать попутной машины,— отвечала диспетчер автостанции.— Они по ночам здесь часто ходят. Голоснете, любой подвезет.

— Почему по ночам? — спросил Родин.

— Сразу видно, нездешний, — усмехнулась женщина.— Кто же по такой жарище в пустыню поедет? Сейчас по всей трассе асфальт плавится.

— Понятно.

Столовая. Вечерами она превращается в кафе. Людно. Играет радиола. За одним из столиков сидит Родин. Перед ним ужин, водка в графине, вода. Родин курит, невнимательно, беспокойно слушает странный, ускользающий мотив пластинки, который часто повторяется оттого, что, когда пластинка кончается, кто-нибудь встает и снова ее ставит.

Недалеко от Родина в шумной компании молодежи сидит маленькая девушка, почти девочка, с удивленными смешными глазами и неправдоподобно белыми, льняными волосами, спадающими на плечи.

Она иногда поглядывает на Родина и улыбается. Заметив это, он улыбнулся тоже, приветственно поднял рюмку. Она засмеялась, подняла в ответ стакан кефира. Вся ее компания — экскурсанты из какой-то школы — ужинает, на столе у них дежурные лангеты и кефир.

— Родин!

Вздрогнув, Родин поднимает голову. Это Таня.

— Я тебя ждала, искала. Боялась, что уехал.

— Машин нет.

Молчание.

— Ты садись,— спохватывается Родин. Встает, придвигает ей стул.

— Спасибо,—Таня садится.— Нам надо поговорить,— в ее голосе просьба.

— Ты думаешь, что надо, а я думаю, что не надо.

— Ты не можешь задержаться хотя бы на один день?

— Нет. У меня дела.

Таня смотрит ему в глаза:

— Я не хочу, чтобы ты думал обо мне так, как сейчас думаешь.

— Я ничего не думаю,— мягко говорит Родин.— Я все понимаю, Тань.

— А если не все?

— Значит, пойму потом.

— Я не помешаю? — у столика стоит серьезный молодой человек, что был изображен с Таней на фотографии.

— Зачем ты пришел? — Таня нервничает.— Я же тебя просила...
— Да просто хочу посидеть. Ты не против? — обращается он к Родину.
— Валяй, садись.
Молодой человек протягивает руку:
— Слава.
Родин, помедлив, подает свою:
— Родин.
Слава садится, закуривает.
— Ты взрывником работаешь?
— Ага.
— Это интересно?
— Работать можно. А ты?
— Я в аспирантуре.
— Понятно.
— Ну что, может, выпьем? — предлагает Слава.— Я сейчас закажу.
— Да вот, есть,— Родин берет графин.— Таня, тебе?
— Я не хочу.
Она нервничает, но держится хорошо. Вообще все трое пока держатся хорошо.
— А мы выпьем,— говорит Слава.— За мир во всем мире.
Они выпили.
Подошел официант, Таню и Славу он знал.
— Здравствуйте. Вам два бифштекса, салаты и воду?
— Мне ничего не надо, я ухожу,— спокойно сказала Таня.
— Подожди, Таня,— попросил аспирант. Она отвернулась от него.
— Еще? — спросил Родин, поднимая графин.
— Давай.
Родин отыскал взглядом белокурую девочку за соседним столом и поднял рюмку. Девочка улыбнулась.
— Взрывники много пьют? — спросил Слава.
— Жутко,— ответил Родин.— Причем водку и коньяк не признают.
— А что же?
— Денатурат, политуру, тройной одеколон.
— Это что, серьезно?
— Конечно,— усмехнулся одними глазами Родин.
Официант принес заказ Славы.
— Ага,— сказал Слава.— Очень кстати.
Он налил из своего графина Родину и себе. Они выпили.
Рюмки здесь, в провинции, были внушительные. Слава хмелел.
— Таня, что ж ты молчишь, может, выпьешь хоть немного,—он попытался взять Таню за руку, она отдернула. У Родина заиграли желваки на скулах.
— Она не хочет. Давай выпьем, старик.— Слава поднял рюмку.
— По-моему, ты уже в норме,— жестко сказал Родин.— Хватит.

— Ерунда! В чем дело? Давай выпьем.

— Я не буду.

— Как?

— Вот так.

Они взглянули друг другу в глаза.

Таня встала.

— Все, я ухожу.

Слава перевел взгляд на нее.

— Я вам мешаю, да? Он злится, ты уходишь, музыка играет... Сядь, Таня. Я тебя прошу. Сядь.

Он выпрямился, закурил, помолчал.

— Знаешь, почему я сюда пришел? Ты женщина, должна знать. Я очень боюсь потерять тебя.

— Слава, ну зачем ты...

— Я отключился, понимаешь? Бывает, что люди отключаются? Так вот, я отключился. В связи с тобой.

Он говорил спокойно, негромко.

— Мне все равно, что у тебя было, чего не было... Почему, когда, зачем — мне все равно. Просто ты мне очень нужна, я не могу без тебя. В этом все дело. Мне кажется, я знаю тебя сто лет, хотя еще ни разу даже не поцеловал тебя.

Родин слушал, не сводя глаз со Славы.

— Я люблю тебя, вот какая петрушка,— Слава замолчал.

— Да, я знаю это,— тихо сказала Таня.

— Пора бы знать. Все-таки уже не дети. Я не пришел бы сюда, не ставил бы всех в такое дурацкое положение, если бы не любил. — Он смотрел ей в лицо, она не отводила взгляда. — Вот и решай,— сказал Слава.

— Хорошо, я решу,— ответила Таня.

Родин видел, как она это сказала. Долго, очень долго длилось молчание за столом.

— А у меня свадьба,— сказал Родин.— Я скоро женюсь.

— На ком? — рассеянно спросила Таня.

— Сейчас увидишь,— очень весело сказал Родин.

Он встал и пошел к столику, где сидела девушка с белыми волосами.

— Разрешите вас пригласить? — сказал он не без фатовства.

— Пожалуйста,— кивнула льняной головкой девочка и встала. Она оказалась маленькой и гибкой.

Заиграла музыка, быстрая и четкая. Какое-то мгновение девочка стояла неподвижно и вдруг, схватив ритм, безошибочно, тихо и легко задвигалась, лукаво глядя на Родина.

Они танцевали хорошо — без полуобъятий, на расстоянии друг от друга, расходясь и сближаясь четкими шагами.

— А вы ничего танцуете! — сказала девочка, приближаясь к Родину, разворачиваясь, уходя в сторону.

— Еще бы! — сказал Родин.— Танцы — это моя страсть!

На них уже смотрели, подходили поближе к ним, прихлопывали.

— Это ваша девушка там сидит? — спросила девочка, снова приближаясь к нему в танце и улыбаясь.

— Нет, это невеста вон того аспиранта.

— Вы шутите?

— Почему? Разве у аспирантов не бывает невест?

— Я не знаю,— искренно сказала девочка.

— Конечно, бывают,— серьезно сказал Родин.— Аспиранты тоже люди.

— Вы очень смешной!

— Это специально для вас,— чрезвычайно галантно сказал Родин.— Чтобы у вас не было плохого настроения.

— А у меня не бывает плохого настроения,— счастливо ответила девочка.

Ускорился ритм музыки, и они ускорили движения. Родин вошел во вкус. Он уже творчески дополнял танец, припрыгивал, подскакивал бочком и всячески резвился.

Свободно и точно танцевала счастливая девочка с белыми волосами. Конечно, никто не мог научить ее этому, просто она сама всегда умела выражать свою радость в движении.

— Занятный парень,— усмехнувшись, сказал аспирант Слава. — Заводной товарищ.

Таня молча следила за Родином.

К столу подошла подруга Тани.

— Таня, ты почту сегодня смотрела?

— Нет, а что?

— Пляши,— девушка подняла телеграмму.

— Брось шутки. Дай сюда.

— На. Злюка,— обиженно сказала подруга и ушла.

«Ты мне снишься каждый день, поэтому вылетаю. Рейс 12. Родинка»— такая была телеграмма.

Еще сильнее ударила музыка в хлестком современном ритме, и, когда Таня подняла голову, вокруг Родина и девочки уже образовался круг, двигавшийся к выходу. Парни хлопали, кто-то уже тоже танцевал, смеялись, а в середине круга Родин выделывал совсем невиданные коленца, и мягко извивалась льняная девочка, вся отдавшись счастливому танцу.

Таня встала и шагнула к ним, но остановилась. Она смотрела, как уходит Родин, уже отделившийся от всех и неистово танцующий на дорожке за прозрачной дверью. На улице показался грузовик, и было видно, как Родин, не прекращая танца, поднял руку, грузовик остановился, распахнув дверцу кабины, и Родин, танцуя, вскочил на подножку, умудрился сделать лихое па на ней, и, наконец, скрылся за дверцей, дрыгнув напоследок ногой в воздухе, как будто продолжал свой танец в кабине. Возможно, так и было. Грузовик уже уходил с щемящим прощальным гудком, вслед ему пристально смотрели белокурая девочка и растерянная Таня.

— А куда люди деваются, когда умирают?

— Их в землю закапывают.

— А мне дедушка рассказывал, что они улетают на небо.

Несколько семилетних мальчишек в одинаковой одежде, с нашивками на воротниках «Детдом № 193» качаются на ветках деревьев. Есть такая детская забава: повисаешь на гибкой, нетолстой ветви, наваливаешься всем телом и летишь чуть не до самой земли. Потом ветка плавно несет тебя обратно, вверх.

— А почему же они обратно не возвращаются?

— Их бог не отпускает.

— Вот свистун!

— Ничего ты не понимаешь...

Маленький Родин слезает с дерева.

Он идет медленно, задрав голову, но скоро устает, опускает взгляд и видит огромного зеленого кузнечика. Подходит. Кузнечик отпрыгивает. Родин снова приближается, кузнечик снова отпрыгивает. Родин увлекается, бежит, прыгает, крадется, нет, хитер кузнечик. Наконец, он застывает на травинке. Родин наклоняется, разглядывает его, ложится, чтобы получше рассмотреть. Кузнечик не шевелится. Он уморился. Родин ложится на спину, закидывает голову, и здесь происходит чудо. На синем небе, чуть в стороне от Родина появляется и медленно движется к земле белое видение. Это человек с надувшимся куполом над головой, со сходящимися к телу от купола шнурами. Это женщина. Она вся в белом, и купол белый, и шнуры белые.

Родин мчится по пустырю. Он перепрыгивает через канаву, продирается сквозь кусты, падает, поднимается, перелезает через заборчик, бежит по листве, проскакивает лужу, спешит изо всех сил. В тихом осеннем саду, прочерченном расходящимися снопами света, в котором плавают пылинки, он снова видит ее.

Парашют отнесло в сад, стропы запутались в ветках, женщина в белом спортивном костюме висит высоко над землей и тихо покачивается. Глаза ее закрыты.

Родин лезет по шершавому стволу, торопится, обдирает колени, но добирается до ветки, близко от которой, приближаясь и удаляясь, плывет в пыльном золотом луче лицо, кажущееся ему знакомым и родным.

— Мама, ты ушиблась? Мама! Ты с неба, да? Я тебя ждал.

Он трогает рукой ее бледное лицо.

Она открывает глаза и, увидев его, улыбается.

Десятый

Гремит гром, и сильный ветер проходит по траве. В воздухе тонко, неуловимо звенит тревожная нота последнего затишья, и тут же, сразу, потоком обрушивается ливень.

Это обильный, яростный дождь, который случается раз в лето и всегда наделает бед.

Ударил взрыв в горах.

— Раз,— считает Родин.

— Два! Три! Четыре! Пять! Шесть! Семь! Восемь! Девять!

Сверху на площадку над горной рекой, где стоят промокшие взрывники, сыплется каменная дробь.

— А десятого нет.

— Опять перебило.

— Я же говорил, нельзя работать с этим кабелем,— злится высокий белозубый парень, несколько месяцев назад вытаскивавший Родина из огня.

— Да еще этот дождь. Откуда его принесло, дрянь такую?

Они замолчали.

Дело с утра не заладилось. Мавлянова не было, кабель рвался под камнепадом, шурфы были пробиты неточно, порода не слушалась, не отлетала в рассчитанное место. Бывают такие дни.

— Ну что будем делать?

— Проверить надо,— Родин, отшвырнув сигарету, выскочил из-под навеса.— Я быстро.

Он полез по крутому склону. Посыпались камни, Родин съехал. Остановился, сбросил куртку, отшвырнул ее. Снова лезет вверх.

— Не спеши, Родин. Осторожней! — кричит белозубый.— Нам с утра не везет!

— Ерунда,— откликается Родин.— Я в приметы не верю.

А дождь все усиливается, хлещет по скалам, и снизу отвечает ему гулом стремительная, белая от пены, разбухающая на глазах горная река.

Родин обходит скалу, нашаривает кабель, идет вдоль него, подтягивается выше, ищет, куда поставить ногу.

И здесь срабатывает десятый заряд.

Кабель действительно перебило, он был плохо прикрыт, но оторвавшиеся концы лежали близко, их замкнуло.

Заряд был далеко, Родина только оглушило и бросило вниз, в реку. Шквал воды обрушивается на него, крутит, переворачивает, накрывает. Он выныривает, барахтаясь, делает рывок к берегу, но его вдруг бросает вниз. Это каменистый спад, и Родин, взмахнув руками, падает в пенистый клокочущий вулкан, скрывается в нем.

Торжествует, ревет ливень, и поток, обретший могущество, ликует в полную силу. Сплошная завеса дождя стоит над холмами, а где-то очень далеко в косматых клубах дымящихся туч уже открывается крохотный клочок синевы, четкий и глубокий.

Вцепившись в торчащий над водой валун, Родин, задыхаясь, поднимает голову к водопаду и широко открывает глаза.

На гребне водопада появляется арбуз. За ним выплывает второй, третий, их десятки, с гулкими шлепками они падают вниз, зеленые, крупные, полосатые арбузы.

Родина отрывает от камня и бросает вперед. Вокруг скачут и пролетают, как пушечные ядра, арбузы, и ложатся на воду, погружаются, тяжелые и спелые, но вновь всплывают и, качаясь, несутся по волнам.

Один арбуз раскалывается о камень, обнажается его ярко-красная мякоть, сыплются черные семечки...

— ...Две телеги перевернуло!

— Ну и дождь. Гвозди в него забивать можно!

— Сейчас кончится. Вон, синеет.

Несколько мокрых до нитки мужчин стоят на камнях посреди реки и торопливо растягивают металлическую сетку.

— Заводи к камню!

— Нет, не удержится. Колышком бы подпереть. Дай багор.

— Люди, утопленник!!!

В железной сети бьется на волнах среди арбузов Родин. Все бросаются к нему, подхватывают, выносят на берег, он уже дергается, пытается встать, его сажают, он вскакивает, трясет головой, всхлипывает, смеясь и плача.

Все облегченно смеются, хлопочут вокруг него.

— Ну что, наглотался? Дайте чапан.

— Что чапан? Водки бы ему!

— Может, растереть?

— Эх, сынок, поаккуратней надо. Тебе еще жить да жить.

— Сейчас мы тебя согреем. Не тушуйся, бывает и хуже.

— Пойдем, я тебя в дом отведу. А то еще простудишься... Пойдем...

А он стоит, сжавшись, синий от холода, стуча зубами, и из носа, ушей, рта идет вода...

Через год или полтора

Светлый день. По улице быстро шагают Родин и Рустам. Оба с букетами.

Родин прежний, усы он все же сбрил.

Рустам посолиднел, раздался в плечах.

Их двое. Остальные...

Тасос

«Переворот в Греции».

«Власть в руках военных».

«Танки на улицах Афин».

«Тысячи арестованных».

Один из этих тысяч — Тасос. Он был схвачен во время разгона молодежной демонстрации на набережной в Салониках. Фотография ареста промелькнула во многих газетах под тревожными заголовками о событиях в Греции.

Вот она, эта фотография. Лицо Тасоса окровавлено, искажено от боли. Двое полицейских деловито выворачивают ему руки.

Боходыр

Боходыр в Ташкенте.

В настоящий момент он идет на свидание с девушкой по имени Соня. Они встречаются на старом месте.

Эдик

Солдат Эдик далеко, на краю света.

Задыхаясь, он бежит с автоматом в руках и с огромной овчаркой на поводке. Эдик — пограничник.

Таня

Таня выходит замуж. За Славу, конечно. Свадьба в разгаре, стол шумит, гости кричат «горько».

Улугбек

Он тоже служит. Подтянутый, строгий, он стоит на посту у Вечного огня.

Саня

И Саня стал человеком. Он работает ударником в нескольких оркестрах. Совмещает.

Перемены, перемены. Юность кончилась.

По солнечной, полной трепетного белого света аллее идет молодая женщина с прекрасными серыми глазами, идет, прижимая к груди круглый, вытянутый сверток-конвертик, где спит человек.

Рустам спешит ей навстречу. Родин отстает.

А она идет к ним неторопливо, спокойно, с тихой улыбкой и не знает, что она—вечная мадонна, осененная трепетным светом мира.

Рустам протягивает руки, и она, подумав, подает ему сына, бережно и умело, как всякая уважающая себя мадонна.

— Только осторожно,— говорит она.— Не урони. И не сжимай. Ему будет больно.

Кому она говорит? Мужу, отцу, взрослому человеку Рустаму? Конечно, ему. Мужу, отцу, взрослому человеку Рустаму.

И всему тревожному и прекрасному миру нашему говорит сероглазая Женщина, Мать, Мадонна:

— Осторожно. Только осторожно. Это человек, сын человеческий. Что с ним будет, каким он станет,—все зависит от вас.

Девушка, вы не балерина?

СЦЕНАРИЙ КОРОТКОМЕТРАЖНОГО ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА

Конст. Славин

Донецк. Большой рабочий город. Трубы и терриконы. Длинные, нескончаемые улицы и просторные площади. Деловитая сутолока. Много людей и машин. Шумно, тесно. Громкие реплики, разговоры, смех. Типичная для крупного южного города атмосфера — открытая, звонкая, пестрая, где, кажется, вся душа нараспашку.

В толпе — женщина с ребенком, мальчиком лет пяти, скорее всего внуком. В руках у нее большая сумка, куда можно при необходимости запихнуть и покупки, и книги, и «работу на дом». Женщина не молодая, грузная, массивная, но очень подвижная, легкая в движениях. К слову сказать, таких полных и в то же время подвижных женщин здесь встретишь немало.

Идем за ней. Стараясь быть незамеченными.

По всей вероятности, все у нее как обычно, как и в любой другой будничный день. Забрала внука из детсада. Забежала на минутку в магазин. Пристроилась к очереди у уличного лотка...

Вот она медленно проходит по площади, где на высоком постаменте стоит танк времен прошедшей войны. Она может присесть на скамеечку, чтобы отдышаться, отдохнуть от толпы, от сутолоки, и тогда мы увидим ее лицо. Приметим усталые, милые и добрые глаза, быстрое (очень характерное для нее) движение бровей к переносице, как отблеск мелькнувшей мысли.

...Вот она терпеливо стоит на перекрестке, где особенно много и людей и машин, — в ожидании зеленого глазка светофора. А в самом центре площади милиционер картинно дирижирует движением.

И где-то, начиная со скамейки, за кадром начнет звучать странный, на первый взгляд, и смешной рассказ о том, как в один прекрасный день «мягкий, мягонький, мягонький знак прервал свои добрые отношения с такими важными, но злыми и сердитыми господами, как буквы «Ш», «Щ», «Ч»... И что с той минуты их дороги разошлись и что никогда больше не сходились вместе шипящие и мягкий знак...

Все объяснится в следующих кадрах.

Прямо с большой и шумной улицы мы попадем в школьный класс. Мы увидим ту женщину, что забегала в магазин и стояла на перекрестке. Мы услышим, как она на певучем украинском языке рассказывает пятиклассникам веселую баечку о раздоре между шипящими и мягким знаком. Она ее придумала сама, чтобы раз и навсегда внедрить в сознание своих питомцев, что все украинские глаголы с шипящими на конце пишутся без мягкого знака.

И мы, наверняка, увидим заинтересованные, веселые глаза ребят.

Она изобретательна и сметлива — эта немолодая, полная учительница. Она преданно, любовно, увлеченно относится к своей нелегкой и тонкой работе. Вот и сейчас, когда почти все разошлись по домам и в учительской никого нет, она сидит над листом ватмана и старательно водит кисточкой, изображая все ту же сценку: чем-то разобиженные шипящие изгоняют из своего двора перепуганного человечка, напоминающего пузатенький мягкий знак.

Вот он стоит в грустном одиночестве...

...А пока рождается самодельное наглядное пособие, обратим внимание на фотостенды. Это своеобразная витрина школы, ее «визитная карточка». Здесь бывшие воспитанники школы, преуспевшие на своем взрослом поприще, одаренные спортсмены и музыканты, защищавшие ее честь на различных соревнованиях и смотрах. И здесь — кое-кто из учителей, чей жизненный путь может сам по себе стать наглядным примером — живым «пособием» для подрастающего поколения.

Мы выделим одну из фотографий: пожелтевший от времени любительский снимок. На нем запечатлена робкая стайка совсем еще юных, наивных девчат в солдатской форме, в пилотках. У них нескладный, далеко не бравый вид. Эта фотография относится к первым дням войны.

Вот фотография девушки в военной гимнастерке с орденской планкой — глазастой, худенькой, тоненькой, как тростинка.

Вот она же — с флажком. Ее сфотографировали на большой площади на фоне какого-то полуразрушенного здания. Флажком она регулирует движение автотранспорта, и вид у нее строгий, подтянутый, даже суровый.

На снимке надпись от руки:

«На память дорогим папочке и мамочке. Мои родные! Фото сделано в городе Берлине — у рейхстага».

Мы видим нашу регулировщицу уже на другой фотографии. У нее спокойный, уверенный взгляд. Глаза чуть-чуть улыбаются, — видимо, оттого, что ее снимают.

Читаем надпись на фотоснимке:

«В затишье после бури Великой Отечественной войны. Великий путь окончен. На днях мы уедем на Родину... Ждите, родные. Ждите и надейтесь».

На столе — крупные, полные женские руки. И фотографии, старые, поблекшие снимки — целый ворох. Письма, журналы, вырезки из газет...

Вот «Огонек» начала пятидесятых годов. Праздничный номер, посвященный Дню Победы. На первой странице во весь лист фотопортрет регулировщицы с флажком.

Читаем текст подписи:

«На одном из перекрестков Берлина. Сколько раз эта девушка, которая регулирует движение, стояла под бомбами и снарядами, пропуская танки, рвущиеся в бой, и грузовики со снарядами...»

На снимок наплывают кадры фронтовой кинохроники, стремительно вытесняя друг друга.

Измызганные, черные дороги.

Танки, утопающие в грязи.

Люди, вытаскивающие машины из топи.

Орудие, застрявшее в рытвине.

Наведение моста.

И взрыв моста.

Мосты...

Переправы...

Дороги...

Тяжкие, глухие взрывы.

Непрерывное, нескончаемое движение машин.

Взрывы авиабомб. Затор. Пробка. Яростные крики.

Распутица. Потоки воды. «Плывущие», как амфибии, автомашины.

И за всем этим лицо регулировщицы с флажком.

«...Тысячи людей ежедневно проезжали мимо, тысячи улыбок вызывал ее взгляд на суровых солдатских лицах», — так заканчивается подпись к фотографии регулировщицы из старого журнала.

И мы слышим женский голос. Тот же, что рассказывал про шипящие и мягкий знак. И видим взгляд, вызывавший «тысячи улыбок на суровых солдатских лицах».

Из записанного нами рассказа мы узнаем о том, как она начала «воевать с флажками». Какой пассивной казалась ей эта работа, как мечтала об автомате... Но потом поняла: и с флажками можно воевать. Нужно! Хотя из флага немца не убьешь... Но как важно быстро расшить пробку, чтобы пропустить технику, рвущуюся к передовой!.. А как страшны весенние распутицы и однопутные переправы — «это кошмарное дело!..»

(Она говорит волнуясь, переживая, горячо. Где-то в словах, в интонации, мимолетной паузе проскальзывают и гордость, и улыбка, и горечь.)

— Знаете ли вы, что такое пятьсот километров дороги, распределенные между регулировщицами?!. Шесть часов стоишь на одном месте, так это чувствуется; шесть отдыхаешь — не замечаешь... Гимнастерка вся от пота потрескалась... А шофера хорошие, в основном, ребята... Все спешат, спешат!.. Один, помню, не послушался меня — пошел в объезд, так я пробила ему из пистолета баллоны. Это единственный раз, когда стреляла на войне. А так все флажками воевала... А девушки наши из роты регулировщиков погибали часто... Под бомбежками, под обстрелом никуда не денешься... На соседнем со мной посту подружка моя погибла — Нина Ногина, красивая такая, статная... Похоронили ее в Симферополе.

Так она говорит, вспоминая ту грозную пору. И глаза у нее теперь, как у молодой фронтовички на карточке. В конце она замечает с какой-то виноватой улыбкой:

— У меня сапоги были — сорок третий размер... Других не было. Солдаты смеются: «Девушка, тебе сапоги не жмут?!» А другие — проезжают, кричат: «Девушка, вы не балерина?!.»

Смеется, повторяет довольная:

— «Не балерина», скажут же...

Указатели... Указатели... Указатели.

На Симферополь.

На Курск.

На Минск.

На Брест.

На Одер.

На Берлин.

Классический кинокадр: на снаряде, который загоняют в чрево орудия, надпись: «По рейхстагу!»

Дорожный указатель — «На Бабельсберг».

Она продолжает свой рассказ. Вспоминает, как тогда — в мае сорок пятого — привезли их в парикмахерскую, сделали модные прически, подкрасили, одели во все новое.

—...И мы вдруг почувствали себя девушками, женщинами, а не солдатами. И даже увидели, что красивые, миловидные... Поняли, что живем, что все кончилось... Что наша последняя дорога — на Потсдам, к дворцу, где была конференция... Я Черчилля видела, когда он проезжал, веселого, с большой сигарой... Он мне честь отдал.

Фото из какого-то иллюстрированного журнала. Он тоже посвящен Дню Победы. И показывает все ту же регулировщицу. Она снята в Берлине у Бранденбургских ворот.

Читаем текст подписи:

«Веселая регулировщица у Бранденбургских ворот в Берлине. Ее снимали все кинооператоры и все фронтовые фоторепортеры. Но вот фамилии ее в сутолоке так никто и не записал».

Один поэт ей даже стихи посвятил. Под названием «Неизвестной регулировщице».

...На берлинском уличном просторе,
Там, где ветры пахнут горьким дымом,
Ты стоишь, как будто среди моря,
Волны с плеском пролетают мимо...

Как полпред лесов и пашен русских
Смело верховодит — наших знай-ка!—
У ворот высоких Бранденбургских
Маленькая, строгая хозяйка.

Наша хозяйка убирает со стола альбомы, вырезки, письма.

На кухне возится с посудой ее дочь — такая же большеглазая и стройная молодая женщина, как и регулировщица на военных фотоснимках.

В другой комнате парнишка разрисовывает электрогитару. Рисует столь же тщательно и старательно, как и его мать свои наглядные пособия с мягким знаком.

А по всему дому, ни на секунду не смолкая, носится внук, изображая то ли самолет, то ли какую-то фантастическую птицу.

Она сидит за столом в одном из старших классов. Ведет урок литературы. Заметим, что среди десятиклассников — ее собственный сын.

Наверное, нам удастся снять ученика или ученицу, отвечающих урок. Мы постараемся с максимальной достоверностью передать настроение и атмосферу этого эпизода, покажем, как говорит отвечающий, как слушает педагог и как ведут себя ребята. Когда она в сорок третьем уходила на фронт «воевать флажками», ей было столько же лет, сколько им сейчас.

И через медленный, медленный наплыв на класс возникнет широко известная киносъемка, символизирующая конец, победный финал войны. Советская регулировщица у Бранденбургских ворот — мы дадим эти кадры впервые в последних фразах нашего фильма.

Видно, что девушка снимается для кинохроники, выполняя указания операторов, но в этом нет ничего неверного. Наивность этой съемки порождает новую, какую-то трогательную достоверность, искренность. Эти кадры, снятые со звуком, вошли в картину Ю. Райзмана и Н. Шпиковского «Берлин». Они стали в какой-то мере каноническими, хрестоматийными. И мы дадим их, ничего не изменяя.

Вот регулировщица в ответ на обращение операторов говорит:

— Снимайте, только я работу не брошу, буду регулировать.

И продолжает работать флажками.

Это запись 1945 года.

А мы еще раз повторим эти же кадры, но уже со словами, которые мы записали, снимая нашу героиню теперь.

Мы выберем следующие фразы:
— Так и провоевала флажками...
— Девушка, вам сапоги не жмут?..
— Девушка, вы не балерина?..

«Ее снимали все кинооператоры и все фронтовые фоторепортеры. Но вот фамилии ее в сутолоке так никто и не записал». Но в киносъемке из фильма «Берлин» она говорит, что зовут ее Лида, а фамилия Спивак.

— А по мужу — Овчаренко, — добавим мы от себя.— Лидия Андреевна Овчаренко. Она живет в городе Донецке на Университетской, 69, работает в 13-й средней школе, учит детей украинскому языку и литературе.

Донецк—Киев—Москва

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Встречи на рассвете» (по мотивам повести А. Кузнецова «У себя дома»), 9 ч.

Автор сценария А. Кузнецов; режиссеры-постановщики: Э. Гаврилов, В. Кремнев; оператор С. Зайцев; художник В. Гладников; режиссер Н. Птушко; композитор А. Аедоницкий; текст песни И. Шаферана и П. Аедоницкого; звукооператор Б. Вольский; редактор Н. Лозинская; директор картины Н. Урвачева.

Роли исполняют: Галя — Т. Дегтярева, Костя — Ю. Назаров, Волков — А. Кузнецов, Воробьев — Г. Жженов, Иванов — Е. Шутов, Софья Васильевна — О. Аросева, Цугрик — В. Андреев, Ольга — С. Харитонова, Людмила — Л. Овчинникова, Таська — Э. Некрасова, Валя Ряхина — Т. Совчи, Люся Ряхина — Э. Кроль, Анна — К. Хабарова, бабка Марья — А. Колесова, Петька — Валерий Васильев.

В эпизодах: Е. Мазурова, Л. Виккел, Ю. Киреев, П. Кирюткин, В. Протасенко, А. Сапожников

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Ошибка резидента», 1-я серия — «По старой легенде» — 7 ч., 2-я серия — «Возвращение Бекаса» — 7 ч.

Авторы сценария: О. Шмелев, В. Востоков; режиссер-постановщик В. Дорман; главный оператор М. Гойхберг; художник Л. Безсмертнова; текст песен Е. Аграновича и М. Ножкина; звукооператор Ю. Закржевский; режиссер К. Альперова; редактор В. Эк; директор картины А. Кушлянский.

Роли исполняют: Г. Жженов, М. Ножкин, О. Жаков, Е. Копелян, Н. Прокопович, Э. Шашкова, В. Гусев, И. Мирошниченко, В. Захарченко, Н. Граббе, Э. Кнаусмюллер.

В эпизодах: Н. Бриллинг, Н. Бубнов, Ю. Волынцев, А. Георгиевская, А. Гречаный, В. Гуляев, М. Гуткович, Э. Зорин, В. Крупицкий, Г. Оболенский, В. Пицек, Г. Плаксин, Р. Плятт, В. Помян, И. Савкин, Н. Смирнов, Н. Сморчков, М. Соболевская, Г. Тусузов, С. Фадеева, Б. Юрченко, Г. Юхтин.

«Орлята Чапая», 8 ч.

Авторы сценария: И. Шведова, А. Шайкевич; режиссер-постановщик Ю. Победоносцев; главный оператор А. Хвостов; художники: Б. Комяков, С. Серебренников; композитор В. Петров; звукооператор Н. Шарый; текст песни Ю. Полухина, Б. Гайковича; режиссер З. Данилова; редактор И. Соловьева; директор картины А. Кравецкий.

Роли исполняют: Володя Петухов, Лена Кащеева, Ю. Кузьменков, Е. Красавцев, И. Сретенский, И. Рыжов, В. Прохоров, А. Трусов, А. Гречаный, В. Смакович, Витя Проскурин, Ю. Померанцев, А. Чернов, Г. Мозговой, Д. Масанов, Е. Долгашов.

В эпизодах: В. Захарченко, Н. Карпушина, Ю. Легков, Н. Мишаков, В. Ферапонтов, В. Фабер, А. Шайко, В. Чуприн.

Киностудия «Ленфильм»

«Виринея» (по мотивам произведений Л. Сейфуллиной), 11 ч.

Автор сценария А. Шульгина; режиссер-постановщик В. Фетин; главный оператор Е. Шапиро; художник Л. Шилова; композитор В. Соловьев-Седой; звукооператор Г. Эльберт; режиссер Л. Махтин; редактор В. Шварц; директор картины И. Шурухт.

Роли исполняют: Виринея — Л. Чурсина, Магара — А. Папанов, Павел Суслов — В. Невинный, Анисья — В. Владимирова, Мокеиха — Н. Федосова, инженер — В. Шалевич, Михайло — Е. Леонов, Василий — О. Борисов, Антип — А. Трусов, Франц — В. Сирин, Жиганов — С. Чекан, следователь — А. Грибов.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Грустный роман», 1 ч.

Автор сценария М. Саралидзе; режиссер-постановщик О. Андроникашвили; оператор В. Каросанидзе; художник-постановщик И. Даидшвили; композитор Г. Канчели; звукооператор Т. Нанобашвили; мультипликатор Б. Шошиташвили; редактор К. Гогодзе.

Киностудия «Казахфильм»

«За нами Москва» (по мотивам книг и материалов Б. Момыш-Улы), 9 ч.

Авторы сценария: В. Соловьев, М. Бегалин; режиссер-постановщик М. Бегалин; главный оператор А. Ашрапов; художники: В. Леднев, И. Карсакбаев; композитор Э. Хагагортян; звукооператор С. Першин; режиссеры: Цой Гук Ин, Ю. Штейн; директор картины З. Бошаев.

Роли исполняют: В. Санаев, К. Кенжетаев, В. Давыдов, А. Умуралиев, К. Абдреимов, А. Голик, В. Подвиг, М. Селютин, Л. Таганов, М. Омаров.

В эпизодах: Л. Иванова, Р. Ахметов, Быстров, В. Захарченко, Купченя, А. Лебедев, З. Мыткеев, Мухамеджанов, В. Прохоров, А. Ташев, Г. Тонунц, Шатилло, В. Уральский, А. Чемодуров, С. Юртайкин,

Киностудия «Союзмультфильм»

«Кот в сапогах» (по сказке Шарля Перро), 2 ч.

Режиссеры-постановщики: В. и З. Брумберг; оператор Б. Котов; художники-постановщики: Л. Азарх, В. Лалаянц; композитор А. Варламов; текст песен и диалог М. Слободского; звукооператор Г. Мартынюк; художники: Ф. Епифанова, Е. Вершинина, Б. Бутаков, А. Давыдов, С. Маракасов, В. Арбеков, Е. Комова, В. Крумин, Е. Муханова, Л. Модель, Т. Померанцева, А. Шер; редактор Р. Фричинская; директор картины Ф. Иванов.

Роли озвучивают: кот — И. Дивов, сын мельника — В. Ливанов, людоед — А. Папанов, король — Е. Весник, принцесса — К. Румянова.

«25-е — первый день» (фрагменты из музыки Д. Шостаковича), 1 ч.

Режиссеры и художники-постановщики: Ю. Норштейн, А. Тюрин; оператор В. Саруханов; директор картины Н. Битман.

Зарубежные фильмы

«Ночные тени», 1 ч.

Производство студии ДЕФА, ГДР.

Режиссер Рариш; художники: Ретц, Лехнер, Курт, Карпа, Шибел.

Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания Т. Ежова.

«Мир в опере», 1 ч.

Производство студии «Се-Ма-Фор» в Лодзи, Польша.

Авторы сценария: Ежи Котовский, Богдан Бутенко; режиссер Ежи Котовский; оператор Евгений Игнацюк; художник Богдан Бутенко.

Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания А. Атабек.

«Рекс-полиглот», 1 ч.

Производство студии мультипликационных фильмов в Бельска-Бяла, Польша.

Автор сценария, режиссер и художник Лехослав Маршалек; оператор Здислав Познаньский; музыка Тадеуша Каньского.

Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания Я. Умястовская.

«Ночной скорый поезд», 1 ч.

Производство «Анимафильм», Румыния.

Автор сценария Жолдя; режиссер Флорин Ангелеску; оператор Константин Искрулеску; художники-мультипликаторы: Адриан Николау, Елена Искрулеску; музыка Жана Ионеску.

Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания Н. Казакова.

«Кто откроет дверь?», 8 ч.

Производство киностудии «Букурешть», Румыния.

Авторы сценария: Александру Андрицою, Николас Штефэнеску; режиссер Георге Наги; оператор Георге Виорел Тодан; художник Штефан Марциан; композитор Думитру Капояну.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Автор русского текста С. Шайкевич; редактор П. Павлов.

Главные роли исполняют и дублируют: Арманд Опреску (дублирует Витя Климов), Моника Теодореску (Таня Айнюкова).

Остальные роли исполняют: Адриан Дьякону, Кристина Теодореску, Валентин Попеску, Дана Галя, Штефан Михэйлеску-Брэила, Корина Константинеску, Драга Олтяну, Александру Андрицою, Аурел Чобану, Василика Тастаман, Георге Наги.

Роли дублируют: Ира Аугшкап, М. Гаврилко, Н. Румянцева, С. Коновалова, Н. Меньшикова, А. Тарасов, А. Сафонов, В. Петрова, К. Николаев, Ю. Чекулаев, О. Голубицкий.

«Как заполучить послушного ребенка», 1 ч.

Производство Студии мультипликационных фильмов, Чехословакия.

Автор сценария Мацоурек; режиссеры: Мацоурек и Латал; художник Брыхта.

Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания Я. Умястовская.

«Ковбой Джимми», 1 ч.

Производство «Загреб-фильм», Югославия.

Авторы сценария: Ватрослав Мимица, Владимир Тадей; режиссер Душан Вукотич; художники: Златко Воурек, Борис Колар; мультипликаторы: Александр Маркс; Борис Колар, Владимир Ютриша, Златко Гргич, Векослав Костанишек, Берислав Фабек.

Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания Т. Ежова.

«Сангам», 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 9 ч.

Производство студии «Радж Капур филмз», Индия.

Автор сценария Индер Радж Ананд; режиссер Радж Капур; оператор Радху Кармакар; художник М. Р. Ахрекар; композиторы: Шанкар и Джайкишан.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа А. Волохова.

Автор русского текста Д. Брускин; редактор Д. Иванеев.

Главные роли исполняют: Сундар — Радж Капур, Радха — Виджаянтимала, Гопал—Ранджендра Кумар.

Роли дублируют: Н. Александрович, Л. Колпакова, А. Демьяненко.

«Поэма в камне», 1-я серия— 8 ч., 2-я серия — 8 ч.

Производство киностудии «В. Шантарам Продакшн», Индия.

Авторы сценария: В. Шантарам, В. Адиль; режиссер В. Шантарам; оператор К. Ваширде; художник К. Дезаи; композиторы: Рамлал, В. Дезаи.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Руф; звукооператор дубляжа Н. Доболин.

Автор русского текста Д. Поляновский; редактор Д. Иванеев.

Роли исполняют: Р. Шантарам, Джеетендра, Сурендра, Бхарати, К. Датэ, М. Бхиде, Н. Палшикар.

Роли дублируют: А. Демьяненко, Л. Колпакова, Г. Куровский, Н. Гаврилов, Л. Гурова, Н. Крюков, И. Ефимов.

«Дамы и господа», 10 ч.

Производство «Деар-фильм» (Италия), РПА «Ле фильмс дю Сиекль» (Франция).

Авторы сценария: Пьетро Джерми, Лючано Винченцони, Адже, Фурио Скарпелли; режиссер Пьетро Джерми; оператор Аяче Паролин; композитор Карло Рустикелли; художник Карло Эджиди.

Фильм субтитрован на Республиканском фильмокомбинате.

В главных ролях: Вирна Лизи, Гастоне Москин, Альберто Лионелло, Ольга Вилли, Беба Лончар, Франко Фибрици, Нора Чиччи, Джиджи Балиоа.

«Бунтарь в маске» (по повести Адли Мулид Аль-Мухами), 8 ч.

Производство «Гумхуриет-фильм», ОАР.

Автор сценария Кямиль Абдель Лалям; режиссер Сейид Иса; оператор Абдель Монейм Беханси.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Х. Локшина; звукооператор дубляжа Н. Озорнов.

Автор русского текста Ф. Каплан; редактор К. Никонова.

Роли исполняют: Н. Фарид Шауки, Шувейкар, Тауфик, Даки, Ихсан Шериф, Фатхийя Шахин, Адли Кясиб.

Роли дублируют: Н. Никитина, С. Холина, Я. Беленький, Ю. Боголюбов, Ф. Яворский, В. Баландин.

«В квартале Хан-Эль-Халили» («Хан-Эль-Халили») (по повести Нагиба Махфуза), 10 ч.

Производство генеральной компании по производству фильмов, ОАР.

Автор сценария Мухаммед Мустафа Сами; режиссер Атыф Салем; оператор Абдель Азиз Фахми; композитор Фуад Аз-Захири.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа В. Харламенко.

Автор русского текста М. Михелевич; редактор П. Павлов.

Главные роли исполняют: Самира Ахмад, Амад Хамди, Хасан Юссеф, Тахийа Кариока.

Роли дублируют: Н. Кустинская, И. Ясулович, В. Рождественский, И. Рыжов.

«Золотые серьги» («Опозоренные») (по рассказу Саадат Хасан Манто), 1-я серия — 6 ч., 2-я серия — 7 ч.

Производство «Монтана филмз», Пакистан.

Автор сценария Рияз Шахид; режиссер Икбаль Шахзад; оператор М. Садек; художники: Сарвар Чхош, Хабиб Шах; композитор Дебу.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Автор русского текста Л. Гринкруг; редактор К. Никонова.

Главные роли исполняют и дублируют: Дину — Алаудин (дублирует Ю. Чекулаев), Хамида — Набила (Т. Семина).

Остальные роли исполняют: Нило, Элаз, Далит, Рангила, Аббас Науша.

Роли дублируют: О. Красина, В. Ферапонтов, А. Тарасов, В. Файнлейб, Н. Зорская.

«Водитель грузовика», 9 ч.
Производство Национальной кинокомпании, Сирия.

Авторы сценария: Бошко Вучинич, Кассаб Хасан; режиссер Бошко Вучинич; оператор Жорж Кхури; композитор Сольхи Вади.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа А. Беляев.

Автор русского текста Е. Роом; редактор К. Никонова.

Роли исполняют: Сабри Айяд, Кхалед Таджа, Ибтисам Джабри, Надья Фарид, Хала Шаукат, Абдул Латыф Фатхи.

Роли дублируют: Н. Пянтковская, А. Белявский, Н. Граббе, Л. Матвеенко, В. Петрова, Б. Кордунов.

«Воздушные приключения» («Эти великолепные мужчины в своих летательных аппаратах, или Как я перелетел из Лондона в Париж за 25 часов 11 минут»), 1-я серия — 9 ч., 2-я серия — 6 ч.

Производство «20-й век ФОКС», США—Великобритания.

Авторы сценария: Джек Дэвис, Кен Аннакин; режиссер Кен Аннакин; оператор Кристофер Чаллис; композитор Рон Гудвин; продюсер Стэн Маргулис.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Е. Алексеев; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

Автор русского текста А. Алексеев; редактор Л. Балашова.

Роли исполняют и дублируют: Орвил Ньютон — Стюарт Уитмен (дублирует Ф. Яворский), Патриция Роунсли — Сара Майлс (Н. Румянцева), Ричард Мейс—Джеймс Фокс (В. Тихонов), граф Эмилио Понтичелли — Альберто Сорди (А. Карапетян), лорд Роунсли — Роберт Морли (С. Цейц), граф Манфред фон Хольштейн — Герт Фрёбе (Е. Весник), Пьер Дюбуа—Жан-Пьер Кассель (А. Белявский), Брижит, Ингрид, Марлен, Франсуаза, Иветта, Бетти — Ирина Демик (З. Землухова, М. Виноградова, М. Кремнева, Г. Коновалова, Т. Семина, А. Кончакова); Кортни — Эрик Сайкс (Н. Граббе), сэр Перси Уэр Армитедж — Терри-Томас (З. Гердт).

«Флиппер», 10 ч.
Производство «Метро-Голдвин-Майер», США.

Авторы сценария: Артур Вейс, Рику Браунинг, Джек Коуден; режиссер Джеймс Кларк; операторы: Ламар Борен, Джозеф Брэн; композитор Генри Варс; продюсер Иван Торос.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа Н. Калениченко.

Автор русского текста З. Целиковская; редактор Л. Балашова.

Роли исполняют и дублируют: Портер Рикс — Чак Коннор (дублирует В. Ферапонтов), Сенди Рикс — Люк Халпин (Сережа Павлихин), Марта Рикс — Кэтлин Магуайер (М. Виноградова), Ким — Конни Скотт (М. Виноградова).

«Грек Зорба» (по роману Никоса Казандзакиса), 10 ч.
Производство «20-й век ФОКС», США.

Автор сценария, режиссер и продюсер Михалис Какояннис; оператор Вальтер Лассали; художник Василис Фотопулос; композитор Микис Теодоракис.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

Автор русского текста М. Михелевич; редактор К. Никонова.

Главные роли исполняют и дублируют: Зорба — Энтони Куин (дублирует А. Алексеев), Бэйзил — Ален Бэйтс (Н. Александрович), вдова — Ирэн Папас (Л. Данилина), мадам Гортензия — Лила Кедрова (Л. Драновская), Мавврандонис — Георгос Фундас (Н. Граббе).

«Принцесса» (по произведению Гуннара Маттссона), 9 ч.
Производство «Европафильм», Швеция.

Авторы сценария: Оке Фальк, Ларс Виддинг; режиссер Оке Фальк; операторы: Мак Альберг, Ральф М. Эверс; композитор Харри Арнольд.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа Д. Боголепов.

Автор русского текста Е. Ром; редактор Л. Железнова.

Главные роли исполняют и дублируют: принцесса — Грюнет Мольвиг (дублирует Ю. Бугаева), Гуннар — Ларс Пасгорд (А. Сафонов).

«Большая белая башня», 9 ч.
Производство киностудии «Дайэй», Япония.

Автор сценария Синобу Хасимото (по роману Тоёко Ямадзаки); режиссер Сацуо Ямамото; оператор Нобуо Манекава; художник Сигео Мано; композитор Сей Икено.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Автор русского текста М. Михелевич; редактор К. Никонова.

Роли исполняют: Дзиро Тамия, Эйдзиро Тоно, Такахиро Тамура, Эйтаро Одзака, Эйдзи Функакаси.

Роли дублируют: А. Алексеев, Ф. Яворский, М. Глузский, А. Сафонов, О. Красина, А. Тарасов, Б. Иванов.

«Завод рабов» (по повести о Токийском стачечном комитете), 10 ч.

Производство Организационного Комитета профсоюзных и демократических общественных организаций по постановке, производству и демонстрации кинофильма «Завод рабов», Япония.

Авторы сценария: Ацуси Такэда, Ёсифуми Кодзима, режиссер Сацуо Ямамото; операторы: Митио Есиэ, Рюити Камимура; художник Кадзуо Кубо; музыка Тюрёо Сэкэ, Кадзуто Оидзуми.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор дубляжа Д. Флянгольц.

Автор русского текста Я. Костричкин; редактор П. Павлов.

Роли исполняют: Акира Кимура, Тоору Екои, Дзюкити Уно, Харуко Сугимура, Гин Маэда, Кодзиро Кусанаги, Мицухиро Мацуда, Томоэ Хииро, Такаси Суэ, Таниэ Китабаяси, Фумитэру Такасима, Ке Симура, Дзюити Такаги.

Роли дублируют: Ю. Козулин, К. Тыртов, А. Карапетян, Р. Макагонова, В. Прокофьев, Я. Беленький, И. Рыжов, В. Прохоров, А. Юрьев, А. Маркова, К. Козленкова, Б. Кордунов, К. Карельских.

Бюро пропаганды советского киноискусства выпускает в свет альбомы «Эйзенштейн. Рисунки» в четырех самостоятельных выпусках: «Рисунки к фильму Иван Грозный», «Рисунки разных лет», «Мексика» и «Театр». В их основу положена экспозиция выставки, с триумфом обошедшая многие страны мира. Уникальное издание выполнено в технике полихромной фототипии, передает тончайшие оттенки цвета, характер штриха и материала (карандаш, перо, акварель). Каждый альбом (размером 35×45 см) включает 25—30 факсимильных репродукций и иллюстрированный вкладыш с текстом С. М. Эйзенштейна (на русском, английском и французском языках).

Издание предназначено для музеев и библиотек, для экспозиций в Домах кино, кинотеатрах и киностудиях, а также для коллекционеров и библиофилов.

Тираж — 1000 экземпляров, цена каждого выпуска — 25 рублей.

Литературно-критический теоретический иллюстрированный журнал

Журнал публикует:

сценарии советских и зарубежных авторов;

статьи по теории и истории советского и зарубежного киноискусства, очерки о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;

рецензии на советские и зарубежные кинофильмы;

статьи по вопросам телевидения;

статьи и заметки о кинолюбительстве;

информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;

портреты советских и зарубежных киноактеров в лучших ролях;

кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников;

библиографию, документы, публикации, материалы по истории мирового кино и т. д.

Подписка принимается без ограничения

Подписная цена:

на 9 месяцев 9 руб.
на 6 месяцев 6 руб.
на месяц 1 руб.